

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

Arquitectura y Surrealismo:

Barragán y O'Gorman, dos procesos en busca de una tradición.

Reina Isabel Loredó Cansino

Director: Dr. Antonio Armesto Aira

Co-director: Dr. Anuar A. Kasis Ariceaga

Tesis Doctoral BCN / 2013

Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona

Universidad Politécnica de Catalunya



capítulo 3

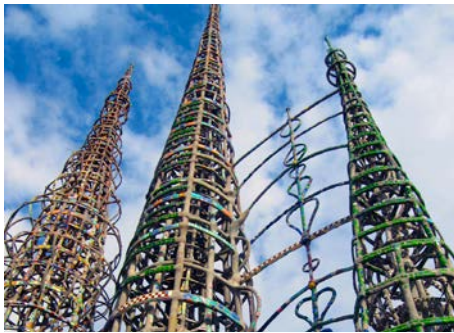
Arquitectura y Surrealismo

3.1. El Surrealismo y la Arquitectura Moderna

En 1933, se publicaron dos ensayos en el número 3-4 de la revista *Minotaure* que dejan ver la postura de los surrealistas hacia la arquitectura. Dalí publicó *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style* (Sobre la belleza aterradora y comestible de la arquitectura modern style), en donde celebra al *art nouveau*, con todos sus excesos ornamentales, su carácter *extra plástico* y su atemporalidad:

En un edificio *modern style*, el gótico se metamorfosea en helenístico, en extremo oriental y, por poco que se le ocurra a alguien la idea –por una cierta fantasía involuntaria-, en Renacimiento que puede, a su vez, convertirse en *modern style* puro, dinámico, asimétrico (!), todo ello en el tiempo y en el espacio “débil” de *una sola ventana*, es decir, en ese tiempo y ese espacio poco conocidos y verosímilmente vertiginosos que, como acabamos de insinuar, no sería más que los del sueño. (Recogido en Lahuerta, 2002: 187)

Tristán Tzara en cambio, en su ensayo *D'un certain automatisme du goût* (De un cierto automatismo del gusto), hace una crítica a la arquitectura moderna de la cual argumenta es tan higiénica y sin ornamentos que no tiene posibilidades de subsistir. Su propuesta de una *arquitectura intra-uterina*, que parte de una crítica radical a la casa racionalista, contempla la cueva, la gruta y la tienda (formas fundamentales de los asentamientos humanos), como el espacio de confort que sigue al refugio del útero materno. Así, Tzara mezcla argumentos de la psicología y cierta evocación a las culturas primitivas¹, planteando el retorno a formas arquetípicas, con el fin de lograr cierta identificación con los orígenes de la civilización y una crítica explícita a los avances tecnológicos de la misma. Este



planteamiento coincide con las ideas de Adolf Loos, a quien Tzara conoció años atrás, y se materializan en la casa que el arquitecto le diseña en París cuyos interiores se sobrecargan con objetos primitivos y muebles tradicionales.

Por otro lado, en 1935, André Breton hace referencia a la arquitectura en su ensayo: *Situación surrealista del objeto*, en primer lugar recordando el orden que da Hegel a las artes, de la más pobre a la más rica, y en donde la arquitectura ocupa el lugar de la más pobre de éstas, para después aludir al *Palais Idéal* del cartero Cheval y la arquitectura de Gaudí (figs. 1-21 y 1-22). Además de éstas, existen muy pocas referencias a la arquitectura por parte de los surrealistas, quizás porque la arquitectura nunca se convirtió en una parte integral del pensamiento surrealista como lo fue la poesía, la pintura o la escultura, sino que el interés crítico de algunos de los surrealistas en la arquitectura fue más bien de carácter personal. (Vesely, 1978)

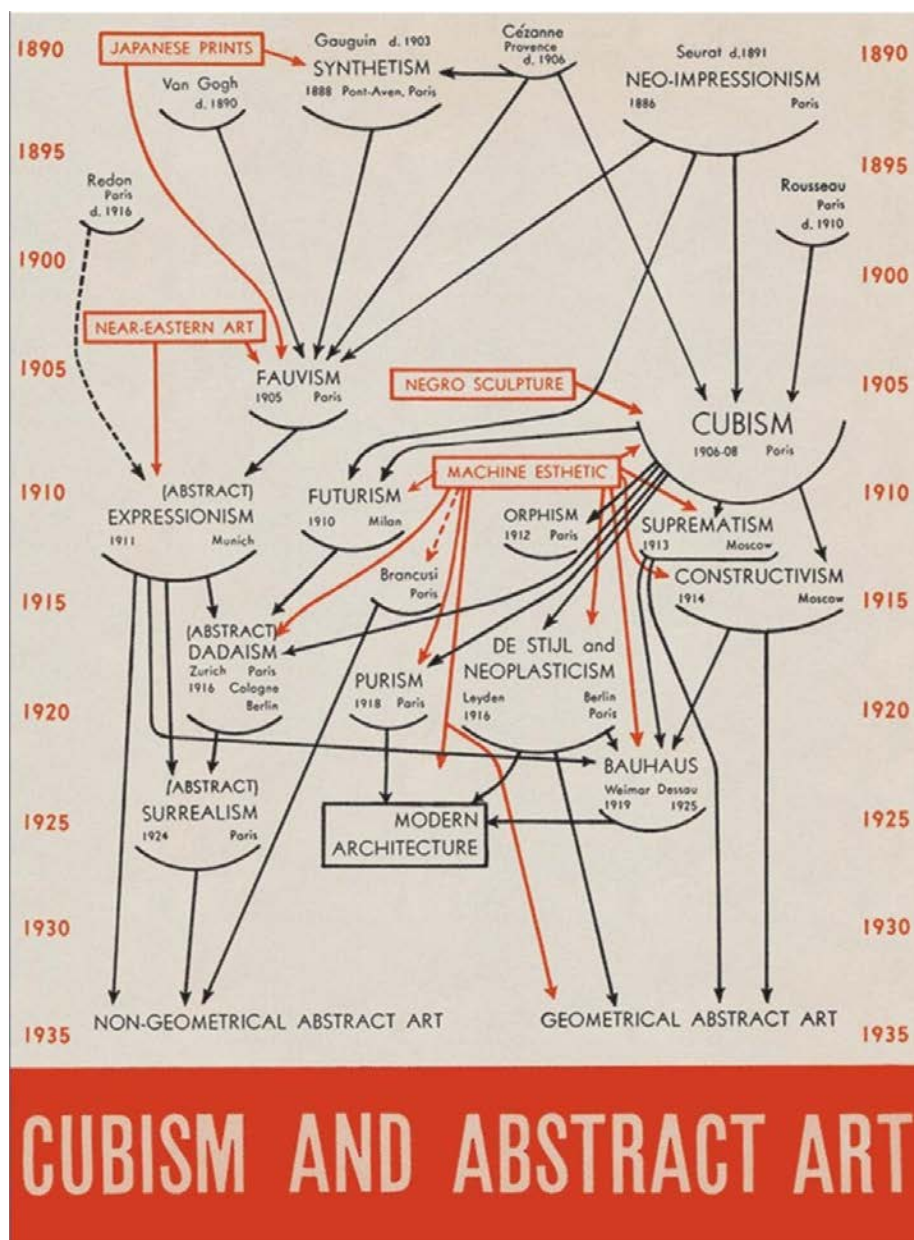
Dicho lo anterior, queda claro que cualquier consideración de establecer una relación entre la Arquitectura Moderna y el Surrealismo implica, como plantea Juan José Lahuerta (2009) en su ensayo *Contra la extendida idea de una "poética surrealista" en la obra de Le Corbusier*², evitar reducir a ambos movimientos a simples sistemas formales:

...no haríamos más que mantenernos en el reino de los lugares comunes. No estaríamos sino tratando superficialmente tanto la obra de Le Corbusier como el surrealismo, reduciendo a ambos a simples sistemas formales entre los cuales las coincidencias no pueden menos que suponerse, ya que no escapan de los límites de lo que es común a todo el arte de vanguardia de las primeras décadas del siglo veinte: extrañamientos, desplazamientos, automatismos, contrastes...tales constituyen, prácticamente en cualquier caso, técnicas y estrategias. (p.123)

Considerado de esta manera, habrá que evitar ver al Surrealismo como un sistema de producción de formas simbólicas extraídas de los sueños, el mito, la fantasía, etc. que pueden ser vaciadas en arquitectura. Hay muchos ejemplos de arquitectura utópica y extraña que son referenciadas históricamente al movimiento surrealista: comenzando con el *Palais Idéal* del Cartero Cheval (llevado a la palestra del surrealismo por el propio Breton), las Torres de Watts de Simon Rodia, en California (figs. 3-1 y 3-2), o Las Pozas, en Xilitla, México.³

Fig. 3-1. Simon Rodia, Las torres de Watts, Los Ángeles, California, 1921-1954. Fuente: Fotografía del autor

Fig. 3-2. Simon Rodia, Las torres de Watts, Los Ángeles, California, 1921-1954. Fuente: Fotografía del autor



Contrario a esto, este Capítulo se enfocará en esos *lugares comunes* a los que se refiere Lahuerta y que Alfred Barr⁴ muestra en el diagrama que diseñó para la exposición *El Cubismo y Arte Abstracto* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1936 (fig. 3-3). El diagrama ilustra el desarrollo histórico del arte moderno, según Barr, donde se puede notar la relación directa que el historiador establece entre el purismo, el neoplasticismo, la Bauhaus y la Arquitectura Moderna, teniendo como antecedente el Cubismo. Para Barr el Surrealismo no tiene una conexión con la arquitectura y no existe ninguna intención en argumentar que ésta existe, sin embargo, sí establece una relación directa entre el Surrealismo y el Cubismo, por lo que se construirá un discurso a partir de ese antecedente.

Fig. 3-3. Alfred Barr, *El Cubismo y Arte Abstracto*, 1936. Fuente: The Museum of Modern Art, NY..

Ahondando en las raíces del pensamiento y las coincidencias, esos lugares comunes, entre estos movimientos: dadaísmo, surrealismo, purismo y arquitectura moderna; destacando los procesos, métodos y técnicas utilizadas en su producción artística o arquitectónica, con el fin de establecer una relación que no apele exclusivamente a las formas, sino también a la espacialidad, en la que la ambigüedad permite ciertas latencias del Surrealismo que se mueven libremente y sin límites fijos. Ya que, como sugiere Curtis:

...sin la influencia del Cubismo y del arte abstracto, la arquitectura de la década de 1920 probablemente habría sido muy distinta. No se trataba tanto de que los arquitectos sacasen motivos de los cuadros e imitasen sus formas, como de que toda la anatomía tridimensional de la arquitectura se infundió de un carácter geométrico y espacial *análogo* al descubierto por primera vez en el mundo ilusionista situado más allá del plano de la pintura. (2006:149)

3.1.1. *L'esprit nouveau* de Apollinaire.

Será a través de la figura emblemática de Guillaume Apollinaire, poeta y crítico de arte nacido en Roma en 1880, que se hilvanará la relación entre el Surrealismo y el Movimiento Moderno. En *Realismo, Racionalismo, Surrealismo* (1999), David Batchelor esquematiza la influencia que tuvo la figura de Apollinaire entre los artistas y escritores franceses de la posguerra, específicamente de los grupos puristas, por un lado, y dadaístas y surrealistas por otro, señalando: "estos grupos de París extrajeron muchas ideas y desarrollaron sus proyectos a partir del *mismo* material intelectual y artístico. Este material era la herencia del Cubismo, y, en particular, de la obra de Apollinaire y Picasso" (p.65).

Así, Batchelor señala dos momentos significativos en la identificación de estos grupos con la obra de Apollinaire: primero, el uso de la expresión *l'esprit nouveau* (el espíritu nuevo)⁵, por parte de los puristas Amédée Ozenfant y Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), quienes titularon así a la publicación que los representaba y, segundo, el uso del término *surrealismo* por parte de André Breton. "Según Apollinaire, las características de *l'esprit nouveau* y de lo *surreal* eran la geometría, la tecnología y además un sentido de lo inusual e imprevisible" (p. 67) describe el autor, haciendo referencia además al texto de Apollinaire, de 1917, *L'esprit nouveau et les poètes* (El

espíritu nuevo y los poetas). El autor reflexiona sobre la trascendencia de la obra de Apollinaire como elemento de legitimación⁶, para puristas y surrealistas, de sus conceptualizaciones acerca del arte. Haciendo énfasis en el interés, que mostraron ambos grupos, en la relación entre tradición y revolución que el poeta destacaba.

Y es justamente a este punto en el que se ahondará ya que, en general, la obra de Apollinaire se caracteriza por la búsqueda de un equilibrio entre la tradición y la modernidad. Considerando que es este equilibrio, que describe en *L'esprit nouveau et les poètes* (*El espíritu nuevo y los poetas*), el que une a grupos tan diversos como puristas y surrealistas:

El nuevo espíritu que se anuncia pretende primordialmente heredar de los clásicos un sólido sentido común, un espíritu crítico seguro de sí, visiones de conjunto sobre el universo y sobre el alma humana, y el sentido del deber que despoja los sentimientos y limita, o mejor, contiene sus manifestaciones. Pretende también heredar de los románticos una curiosidad que le impulsa a explorar todos los ámbitos susceptibles de proveerlo de un contenido literario que permita exaltar la vida bajo cualquier forma que se presente. Explorar la verdad, buscarla tanto en el ámbito étnico, por ejemplo, como en aquel de la imaginación, constituyen las características principales de este nuevo espíritu. (Apollinaire, 1917: 7)

La esencia del clásico se hacía notar, en el *nuevo espíritu*, a través del orden y del deber, sin embargo, Apollinaire apostaba también por la libertad, “esta libertad y este orden que se confunden en el nuevo espíritu constituyen su distintivo y su fuerza” (p. 8), pero libertad para Apollinaire no significa caos, de ahí su interés en rescatar la tradición, la poesía da forma al caos en que se presenta el mundo y lo devuelve aprensible, interpretable y humano. Orden y libertad parecen ser los dos conceptos que, en paralelo, puristas y surrealistas rescataron de Apollinaire, el elemento común será la tradición, que lejos de ser planteada como una “especie de armonía imitativa” pretende ser una síntesis de la época. En los siguientes párrafos, del mismo texto, clarifica la trascendencia de la tradición en el entendimiento de la realidad:

Cuando un poeta moderno registra en diferentes voces el zumbido de un avión, hay que ver en ello ante todo el deseo del poeta de habituar su espíritu a la realidad. Su



pasión por la verdad lo lleva a hacer observaciones casi científicas, que al ser presentadas como poemas, tienen la desventaja de ser, por decirlo así, ilusiones auditivas, respecto de las cuales la realidad será siempre superior. Por el contrario si desea, por ejemplo, ampliar el arte de la danza y proyectar una coreografía en la que los bailarines no se limitarán a los pasos tradicionales, sino que además, lanzarán gritos armoniosos de una imitativa novedad, se trataría de una búsqueda que no es en absoluto absurda y cuyas fuentes populares se encuentran en todos aquellos pueblos en los que las danzas de guerra se acompañaban por lo general de gritos salvajes. (p. 9)

Se puede entender entonces como Apollinaire se preocupa por la renovación de las artes, pero por una renovación afincada en la tradición, una renovación que incluya lo moderno en la tradición. De esta forma nace la atracción⁷ hacia ciertos procedimientos para crear poesía y pintura que logran relacionar tiempo y espacio, es decir, el simultaneísmo de estas dos coordenadas. Así, en 1912, Apollinaire concibe el concepto de *orfismo*, con el cual define al arte “en el que se ponen de manifiesto los colores, el movimiento simultáneo y la puesta en marcha hacia un mundo moderno”. (Lichtenstern, 1996:18). En este sentido, resulta reveladora la forma como el autor compone sus poemas, casi siempre toma prestados varios versos de poemas antiguos o ya terminados, está composición, tipo *collage*, es reflejo de la simultaneidad buscada por el poeta a la que nos referimos antes.

Apollinaire reconocía este proceso, análogo en pintura, en su libro de 1913, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* (Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas), donde describe el primer *collage* de Picasso (fig. 3-4), *Naturelle morte con silla de junco* (1912): “Se puede pintar con todo lo posible: con pipas, con estampillas, con postales o con naipes, con candelabros, con pedazos de hule, con espuma de cerveza, con papel de color, con periódicos” (Recogido en Lichtenstern, 1996: 17). A partir de entonces el *collage* (y su influencia en el reconocimiento del tiempo y el espacio), introducido por Picasso y Braque entre 1911 y 1912, estará ligado directamente a puristas, dadaístas y surrealistas, influenciando también a la arquitectura, el cine, la fotografía, etc.

En su obra, Apollinaire iba recogiendo pedazos de diferentes momentos de su propia historia y, yuxtaponiéndolos, tuvo el sentimiento de dominar el tiempo, usando el tiempo presente para unir las categorías de pasado y presente en una sola. Tal es el caso

Fig. 3-4. Pablo Picasso, *Nature-morte à la chaise cannée* (*Naturaleza muerta con silla de junco*), 1912, óleo sobre tela y cuerda, 29x37 cms. Fuente: Musée National Picasso

de *El hechicero putrecente* (1909), relato en cinco capítulos de la historia de Merlín, que deja ver pasajes biográficos del autor (Silva Pretel, 2006). Así mismo, y gracias al uso del procedimiento, también obtuvo ciertos efectos estéticos: desplazamientos y contraste de tonos, rupturas lógicas que concurren en esa técnica de desordenamiento o de descomposición y, luego, nueva composición, que Apollinaire llamará *la sorpresa*:

Los sabios observan incesantemente nuevos universos que se descubren en cada encrucijada de la materia, y nada habría nuevo bajo el sol. Para el sol quizás. ¿Pero para los hombres? Hay millares de combinaciones naturales que nunca han sido conformadas. Ellos las imaginan y las realizan, componiendo así con la naturaleza este arte supremo de la vida. Son nuevas combinaciones, estas nuevas obras de arte de la vida, que llamamos progreso. En este sentido, existe. No obstante lo nuevo existe, sin que represente un progreso. Todo está en la sorpresa. El nuevo espíritu se encuentra igualmente en la sorpresa. Es lo que en él está más vivo, más nuevo. La sorpresa es el gran recurso nuevo. Es la sorpresa, el importante lugar que le concede a la sorpresa, lo que distingue el nuevo espíritu de todos los movimientos artísticos y literarios que lo han precedido. (p. 10)

La sorpresa, según la describe Apollinaire, puede ser relacionada con la idea básica que los surrealistas tuvieron más tarde sobre el automatismo, esa forma de hacer surgir las representaciones interiores, las imágenes del espíritu, esos arquetipos que superan las condicionantes del tiempo y del espacio. “La sorpresa es el gran recurso nuevo”, dice Apollinaire y su forma de acceder a ella, el *collage*, técnica que descubre en la pintura y traslada a la poesía, para más tarde ser explotada en la representación arquitectónica por Mies.

Con el tiempo llegó el cambio en su obra a un lenguaje más libre, no desordenado, sino una transición gradual desde el verso clásico, que luego pasaría por pequeñas experimentaciones para llegar a los versos libres y sin puntuaciones. *Alcoholes*, que reúne poemas escritos entre 1898 y 1913 con temas como el tiempo, la memoria y la búsqueda de la identidad, es un documento con una estructura que no tiene ninguna regla lógica y, con tono, género y formas muy variados, los poemas son mezclas de versos medidos con versos libres, en los que sólo interesa la unidad de inspiración y pensamiento y la exploración en el uso de las imágenes. Dada, y

particularmente Tzara, retoman dicha estructura alógica para hacer manifiestas las contradicciones del mundo racional y dejar ver el orden de la irracionalidad.

Ahora bien, desde su etapa simbolista, Apollinaire buscaba con su poesía reflejar la verdad y la belleza, primero a través del símbolo, después dejará los simbolismos y las alusiones mitológicas, para hacer de su obra expresión de la belleza presente en cualquier manifestación de la vida: el amor, la guerra, la tecnología, el cine, etc. proponiendo un lenguaje poético más libre y cercano a la experiencia cotidiana y vital: un nuevo lenguaje que permitiera la expresión verdadera del espíritu.

Para Apollinaire, la poesía debía cubrir la expresión de lo real desde una perspectiva diferente a como aparece ante los ojos, así el espíritu logra aprehender belleza y verdad en forma pura y total. Ahora bien, para el poeta, la búsqueda de la belleza y la verdad siempre iniciaba en el contacto con la experiencia y el sentido común⁸, en todos sus ámbitos: sensorial, afectivo, cotidiano o cultural. Por lo cual, belleza y verdad, pueden ser encontradas tanto en hechos sublimes, como en los cotidianos, entonces, la experiencia diaria o la extraordinaria permitirá extraer elementos de trabajo para la poesía: “Son los materiales que acopia el poeta, que acopia el nuevo espíritu, y estos materiales conformarán un fondo de verdad cuya sencillez y modestia no deben repeler, pues sus consecuencias, sus resultados, pueden ser grandes, muy grandes cosas”(p. 9).

De este modo, algunos de sus cuentos presentan descripciones realistas, cotidianas y hasta banales, relacionadas con las bases de un “nuevo realismo que será quizás no inferior a aquel tan poético y sabido de la antigua Grecia” (p. 9). La concepción de realidad y su relación con la experiencia y la cotidianidad, será otro de los puntos de coincidencia entre puristas y surrealistas, teniendo también una incidencia clara en arquitectura⁹.

En el siguiente texto se hace explícito el interés de Apollinaire por hacer del *nuevo espíritu* una consecuencia de su tiempo, dejando de lado los estilos y estableciendo una relación con la ciencia:

El nuevo espíritu es ante todo el enemigo del esteticismo de las fórmulas y de todo esnobismo. No lucha contra ninguna escuela, cualquiera que sea, pues no desea ser una escuela sino una de las grandes corrientes de

la literatura que abarcaría todas las escuelas, desde el simbolismo y el naturalismo. Lucha por el restablecimiento del espíritu de iniciativa, por la clara comprensión de su tiempo, y por abrir nuevas perspectivas sobre el universo externo e interno que no sean inferiores en nada a aquellas que los sabios de todas las categorías descubren cada día y de las cuales extraen maravillas. Las maravillas nos imponen el deber de no dejar la imaginación y la sutileza poética detrás de la de los artesanos que mejoran una máquina. (p.13)

Como se ha visto hasta ahora, los planteamientos Guillaume Apollinaire sirvieron de punto de partida para movimientos como el Surrealismo y el Purismo, aportando precisamente el interés por conceptos como la tradición, el tiempo, el espacio y lo cotidiano, así como, por la experimentación en técnicas que permitan al nuevo espíritu liberarse, desprendiéndose así, de estilos y ataduras. En los siguientes apartados se podrá identificar como estos conceptos, a manera de sistemas de vasos comunicantes, fueron infiltrándose en la concepción de arquitectura del Movimiento Moderno, fundamentalmente en la confrontación entre racionalismo e intuición.

3.1.2. Adolf Loos y el concepto de tradición.

“En vez de seguir lemas engañosos como “arte vernáculo”, decídase finalmente por volverse a la única verdad que siempre pregonó: a la tradición” (1912:68), decía Loos en su conferencia en Viena, *Heimatkunst (Arte Vernáculo)*, planteando que la tradición se había perdido a principio del siglo XIX, gracias al eclecticismo, y que había que recuperarla. No se trataba de repetir estilos, ahí estaba el engaño, el delito. El ornamento había sido ya superado.

Las formas las determina la tradición. Las formas no las cambiaban ellos. Sino que llegaba un momento en que los maestros no estaban en condiciones de poder utilizar, en toda circunstancia, la forma tradicional, exacta, fijada. Nuevas tareas cambiaban esa forma, y así se quebrantaban las reglas, surgían nuevas formas. Pero las gentes de una época estaban en coincidencia con la arquitectura de su época. (Loos, 1910: 32)

En *Adolf Loos, teoría y obras* (1988), Benedetto Gravagnuolo plantea



que el entendimiento de la postura de Loos, hacia la tradición, debe partir de conocer la forma en que éste relacionaba, de manera especialmente dilatada, tiempo y espacio. “Loos vaga por el laberinto desencantado de la historia sin la angustia de quien va recogiendo sintagmas compositivos que repetir o vocablos arquitectónicos que citar, sino con la lúcida obstinación de quien va buscando un hilo” (p. 35), ese hilo es la tradición.

Ahora bien, será en *Glas und Thon (Cristal y arcilla)* un texto publicado en Junio de 1898, donde se encuentra el antecedente teórico de Loos: Gottfried Semper (1803-1879), arquitecto alemán que construyó una teoría sobre el origen de la arquitectura, basado en la evolución de los materiales y los sistemas constructivos, a través del análisis de diversas construcciones primitivas. En el texto Loos se refiere precisamente a un estudio sobre cerámica de Semper¹⁰, haciendo énfasis en la idea de que los objetos pueden dejar ver las costumbres y carácter, transmitiendo información cotidiana y simbólica, del pueblo que los produce. Loos concluye refiriéndose a Semper:

Les ha dado un golpe en el corazón a las personas idealistas. ¡Cómo!, esas magníficas vasijas griegas de formas perfectas, formas que parecían creadas sólo para explicar el afán de belleza del pueblo helénico, ¿agradecen su forma únicamente a la utilidad desnuda? El pie, el cuerpo, el asa, el tamaño de la boca ¿fueron dictados sólo por el uso? ¡Así que, al final, estas vasijas son prácticas! ¡Y nosotros que siempre las habíamos encontrado bellas! (p.83)

Fig. 3-5. Frank Lloyd Wright, Winslow House, 1893. Fuente: Fine Arts Department, Boston College

Fig. 3-6. Pabellón de Japón, Ho o den, Exposición Universal de Chicago, 1893. Fuente: Fine Arts Department, Boston College

Esta visión del origen de la arquitectura posibilitó el rompimiento con los códigos formales clásicos a principios del siglo XX, no solamente en la arquitectura vienesa de la época (en la obra de Loos y Otto Wagner), sino en toda la arquitectura moderna a través de personajes tan trascendentales como Frank Lloyd Wright, en cuyas reflexiones acerca de las viviendas tradicionales americanas y japonesas (figs. 3-5 y 3-6) se puede reconocer ciertas analogías con los estudios de Semper.¹¹ Por ejemplo, en *Los cuatro elementos de la arquitectura* (1852), escrito por Semper, donde el autor identificó cuatro elementos básicos que se mantenían como constantes inalterables en la construcción de las cabañas primitivas: el hogar o la hoguera, germen de la vida social, el recinto y el techo, que surgen bajo la necesidad de proteger la hoguera y el terraplén o terraplenado, creada para prevenir las inundaciones entre otras razones. (fig. 3-7)

Semper asumió que estos cuatro elementos de la construcción primitiva surgieron de las necesidades más inmediatas y que se conservaron a través del tiempo de forma coincidente en diversas arquitecturas, convirtiéndose en tipos, poniendo de manifiesto que es en los aspectos técnicos donde se puede encontrar el origen de la arquitectura. Ahora bien, en atención a la definición de arquetipo que revisamos en el Capítulo 1, se puede entender que los cuatro elementos señalados por Semper son imágenes con formas y significados constantes, en este caso derivadas de los aspectos técnicos, conformando así un grupo de arquetipos universales, que alejados de ornamentos, permiten acercarnos a la tradición. Loos dice al respecto:

Y ví cómo habían construido los antiguos, y ví como se emancipaban de siglo en siglo, de año en año del ornamento. Por ello yo debía contactar con el sitio donde se había roto la cadena de la evolución de desarrollo. Sabía una cosa: para seguir en la línea del desarrollo tenía que ser todavía notablemente más simple. (Loos, 1910:31)

Así, en *Architektur (Arquitectura)* otro de los textos referenciados al inicio de este apartado, Loos deja ver que, es gracias a los arquitectos, como se rompe la evolución de la forma. Se describe un paisaje ideal en la montaña, donde todo se corresponde (la naturaleza y los caseríos construidos por los campesinos de la zona), hasta que se interrumpe la idealidad a manos del arquitecto quien *deshonra* al paisaje con su arquitectura, “el campesino no lo hace [no deshonra]. Tampoco el ingeniero que construye un ferrocarril en la orilla o que traza con su barco profundos surcos en el claro espejo del lago” (p. 23) y esto es porque, el campesino y el ingeniero, no se dejan

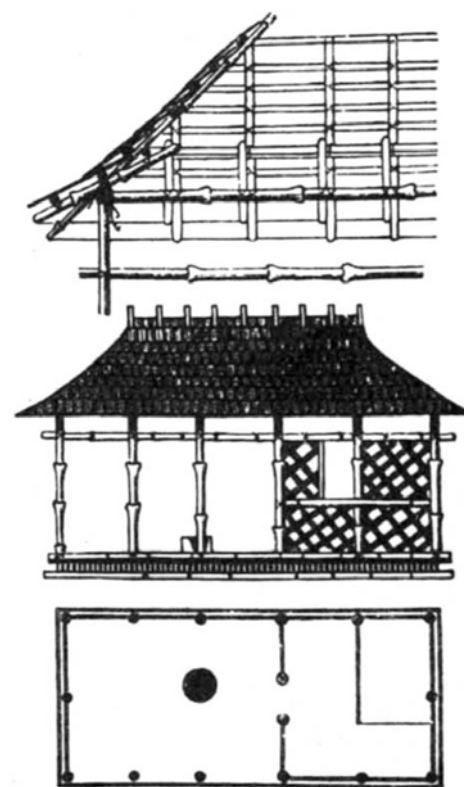


Fig. 3-7. Gottfried Semper, Cabaña caribeña, ilustración publicada en *Der Stil*, 1863. Fuente: Gottfried Semper: *Style in the technical and Tectonic Arts*; or, *Practical Aesthetics*, p. 666

seducir por las cualidades estéticas de lo que construyen, en cambio los arquitectos habían cedido totalmente ante el ornamento. “El arquitecto no tiene, como casi ningún habitante de la ciudad, cultura alguna. Le falta la seguridad del campesino que posee cultura” (p.24), esa *cultura* no es más que una postura pragmático-técnica, que acompañan el trabajo de campesinos e ingenieros. Dice Loos en *Glas und Thon (Cristal y arcilla)*:

¿Hay gente que todavía hoy trabaje como los griegos?
¡Oh, sí! Los ingleses como pueblo, los ingenieros como
nivel. Los ingleses, los ingenieros son nuestros helenos.
De ellos conservamos nuestra cultura, de ellos se esparce
sobre todo el globo terrestre. Son las personas del siglo XIX
en su perfección. (p.83)

Para los arquitectos de la época el racionalismo era la forma de alcanzar la eficacia, el utilitarismo, la funcionalidad en la arquitectura. Esta postura los llevó a cerrar las puertas a cualquier punto de irracionalidad, de descontrol, para apoyarse en la técnica y evitar la ornamentación, las pretensiones formales, etc.

Por otro lado, Antonio Armesto (2008) reflexiona acerca de la trascendencia que se otorga, por parte de los arquitectos modernos, al trabajo de campesinos e ingenieros¹². Así, señala que los ingenieros están más cerca de la objetividad, gracias a sus conocimientos técnicos, matemáticos y lógicos, como, campesinos y artesanos, lo están gracias a que repiten inconsciente o espontáneamente sus tareas. Esta objetividad los aleja de la imitación, la ornamentación y los estilos, en cambio al arquitecto se le imposibilita, por su educación, a alcanzar dicha objetividad. “Sólo los primeros están en posición *sachlich*, mientras que el arquitecto se halla incapacitado para acceder al *núcleo objetivo* de la forma” (p. 42).

La posición *sachlich*, como detalla el propio Armesto, permite ver la realidad, en este caso la arquitectura, desde un punto de vista objetivo. A través de este nuevo punto de vista se logra evadir estilos o lenguajes provocando un acercamiento a la tradición desde donde se accede a la forma en su condición arquetípica. Así, por ejemplo, el autor reconoce la objetividad en la arquitectura anónima, donde no existen nociones preconcebidas acerca de lo que la arquitectura debe ser. Donde actúa la experiencia por encima de la razón.

Volviendo atrás se puede encontrar cierta relación entre lo que Armesto argumenta y la “dictadura del espíritu” defendida por

Métodos y técnicas del surrealismo			derivación
Estados secundarios: el automatismo, el sueño y el azar	Escritura automática	formas involuntarias, representaciones interiores, transcripciones de imágenes del espíritu, fantasías y alucinaciones, extracción de imágenes simbólicas y primitivas	pintura, poesía, fotomontaje, escritos y dibujos automáticos, representaciones en <i>trompe-l'oeil</i> de las imágenes del sueño
	Dibujo automático		
	<i>Collage</i>		
	<i>Frottage</i>		
	Decalcomanía		
	<i>Fumage</i>		
	<i>Grattage</i>		
	Cadáver exquisito		
Método paranoico-crítico		sistematización y objetivización del deseo, fetichización del objeto	objetos surrealistas, objetos de funcionamiento simbólico
Desplazamientos		descontextualización del objeto de su contexto original	objetos surrealistas <i>ready-made</i> <i>objets trouvés</i> ,

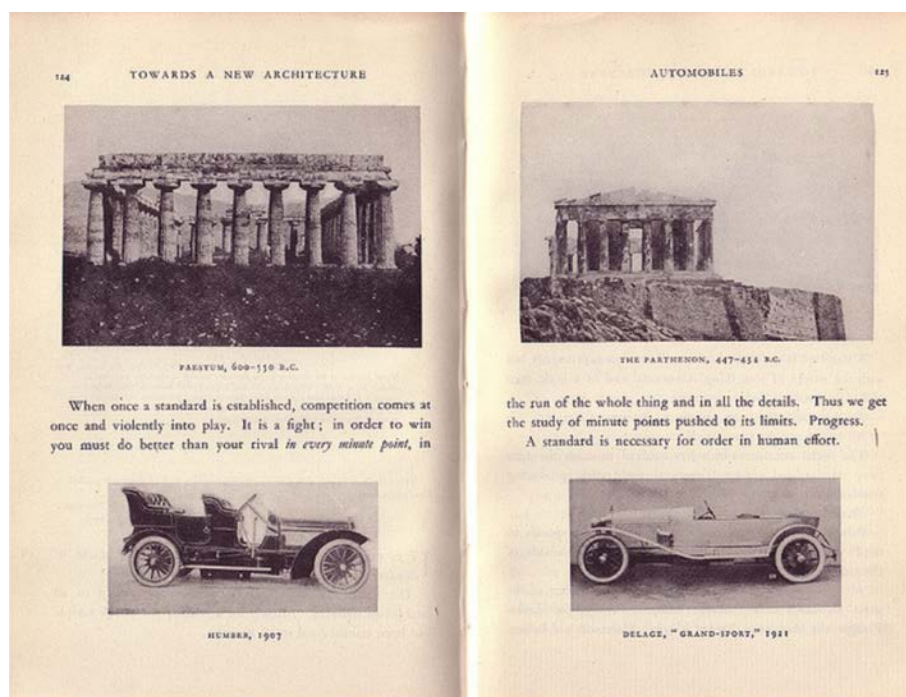
los dadaístas, que se puede definir a través de conceptos como: la inmediatez, la espontaneidad y la intensidad. La “dictadura del espíritu” es la relación primitiva con la realidad circundante y la liberación del espíritu, así como el distanciamiento de las ideas especulativas sobre lo bello o lo verdadero, para dejar surgir aquello que nos representa *incluso bajo formas imperfectas*.

Porque la transformación de la realidad, pretendida por los surrealistas, requería de la experimentación en los métodos y técnicas de producción del arte. Había que romper los métodos racionales en los que la propia Vanguardia Artística había quedado atrapada. Así, llega la lucha contra la racionalidad y la apuesta por la liberación del espíritu a través de las formas de producción, ver cuadro 3-1, se buscaba llegar a la originalidad primitiva, así como a una realidad objetiva.

Al igual que los surrealistas, Loos experimentó y desarrolló un sistema que le permitió escudriñar en los fundamentos de las formas pretéritas, “la reflexión [de Loos] sobre el pasado se desarrolla sobre la base de un trabajo crítico de desmontaje-transformación sin fin” (Gravagnuolo, 1988:36), este desmontaje sistemático logra romper el sentido convencional de la historia, para entonces, desarmar las formas y poder utilizar éstas objetivamente.

Esa capacidad de desmontaje de la historia, con el que experimentó Apollinaire en literatura, es el que permite a Loos afirmaciones como:

Cuadro 3-1. Métodos y técnicas del surrealismo.
Fuente:elaboración del autor



"Esas vasijas griegas son bellas, tan bellas como una máquina, tan bellas como un *bicycle*" (1898: 83). Afirmación que expresa por primera vez la ecuación sobre la equivalencia entre la nueva estética industrial de la época y la antigüedad, y que se convertirá en una constante en los escritos de la modernidad (fig. 3-8), especialmente en el texto, de 1923, *Vers une Architecture* (*Hacia una Arquitectura*) de Le Corbusier, (Gravagnuolo, 1988:47). Al mismo tiempo la afirmación de Loos es capaz de evocar una imagen provocadora, la *Rueda de bicicleta* de Marcel Duchamp (fig. 2-5), enlazando de una forma muy sutil la experimentación vanguardista y la arquitectura.

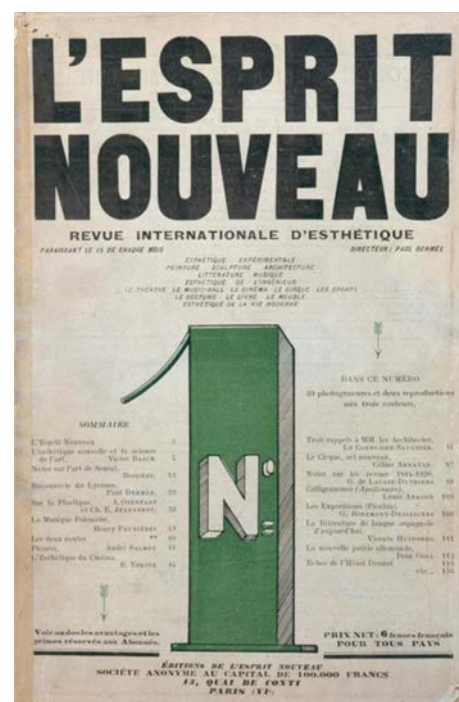
3.1.3 El purismo de Ozenfant y Jeanneret.

La comunión entre Amédée Ozenfant (1866-1966) y Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965), entonces todavía no conocido como Le Corbusier, nace del interés mutuo por la modernización industrial, la construcción ingenieril, el arte clásico y la arquitectura, factores determinantes para buscar en su proyecto de vanguardia la reconciliación con un nuevo orden. En 1917, Ozenfant pintor, editor y escritor activo, conoce a Le Corbusier y lo introduce en los círculos vanguardistas de París. Para 1918 ya han redactado su primer manifiesto *Après le Cubisme* (*Después del cubismo*) catálogo de la exposición análoga llevada a cabo en París, donde Le Corbusier

Fig. 3-8. Le Corbusier, ilustraciones publicadas *Vers une Architecture*, 1923. Fuente: *Towards a new architecture*, pgs. 124 y 125

se estrena como pintor. El manifiesto sirve, además de argumento crítico contra el cubismo, de carta de presentación del Purismo, movimiento que nace bajo la idea de que el clima social y político de la *vida moderna*¹³ requería un arte nuevo que conciliara con la objetividad del espíritu moderno:

Ya hemos dicho que lo más característico de nuestra época es el espíritu industrial, mecánico, científico. La solidaridad del arte con este espíritu no debe conducir a un arte hecho con máquina, ni a figuraciones de máquinas. La deducción es diferente: el estado de espíritu que procede del conocimiento de las máquinas proporciona visiones profundas sobre la materia, por consiguiente sobre la naturaleza. Paralelamente a una ciencia, a una sociedad industrial, debemos tener un arte al mismo nivel. Los medios de la ciencia y del arte son diferentes; lo que establece el vínculo es una comunidad de espíritu. (Ozenfant & Le Corbusier, 1918:27)



“Esta libertad y este orden que se confunden en el nuevo espíritu constituyen su distintivo y su fuerza”, decía Apollinaire (1917:8), y será justamente esta idea la que marque el mayor debate en la historia del arte moderno, el cual tenía como principales argumentos el orden y la anarquía. Así, el Purismo agranda su distancia con el movimiento Dada al apostar por un orden, totalmente contrario al caos pretendido por los dadaístas, que de paso al *esprit nouveau* evocado, desde la poesía de Apollinaire, y utilizado por los puristas en muchos de sus textos y en el nombre de su revista. (fig. 3-9)

Ahora bien, la llamada al orden no buscaba promover el arte hecho por las máquinas o figuraciones de las mismas, se trata de entender y asumir el espíritu industrial. Ciertamente, para despertar a la realidad de ese nuevo espíritu industrial y social, el nuevo arte debería estar fundado sobre valores de austeridad, de perfección, de científicidad, así como adaptarse a los nuevos modos de producción industrial basados en los principios de análisis, organización y clasificación, dejando de lado el empirismo (fig. 3-10). Sin embargo, lo anterior no significó, para Le Corbusier, establecer una distancia con la tradición como se verá a continuación.

En *Après le Cubisme* (Después del cubismo) Ozenfant y Jeanneret señalan que el arte debe ser determinado por el espíritu de la modernidad. Ese espíritu aspira a la pureza, el orden, la simplicidad, alejándose del azar y la aleatoriedad.

Fig. 3-9. Portada de L'Esprit Nouveau. Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine, núm. 1, 1920. Fuente: International Dada Archive, Biblioteca de la Universidad de Iowa



Una obra verdaderamente purista debe vencer al azar, canalizar la emoción; debe ser la imagen rigurosa de una concepción rigurosa: mediante una concepción clara, puramente realizada, ofrecer *hechos* a la imaginación. El espíritu moderno lo exige; esta novedad para nuestra época restablecerá el vínculo con la época de los griegos. (1918:43)

Así, el purismo parte de la dicotomía entre lo clásico y lo moderno. Antonio Pízzaro (1992) reconoce esta dualidad en toda la obra de Le Corbusier¹⁴, en sus viajes, relaciones, inspiraciones, etc., el arquitecto-pintor pretende armonizar la modernidad con el pasado a través de los valores clásicos y universales, buscando en ciertas fuentes primitivas los fundamentos de la forma. Curtis señala: “La mente de Jeanneret estaba bien surtida de tipos clásicos, y en su vida posterior éstos reaparecerían de maneras inesperadas dentro del conjunto de su obra moderna” (p.166), más tarde veremos que esas *maneras inesperadas* se acercan a los procedimientos dadaístas y surrealistas.

En el manifiesto *Le Purisme* (*El Purismo*), publicado en el número 4 de *L'Esprit Nouveau* en 1921, Ozenfant y Le Corbusier exponen sus argumentos a cerca de lo universal-transcultural del arte y la arquitectura. Así, condenan a aquellos que emplean los estilos para desencadenar “sensaciones de sensibilidad inmediata” (p. 69),

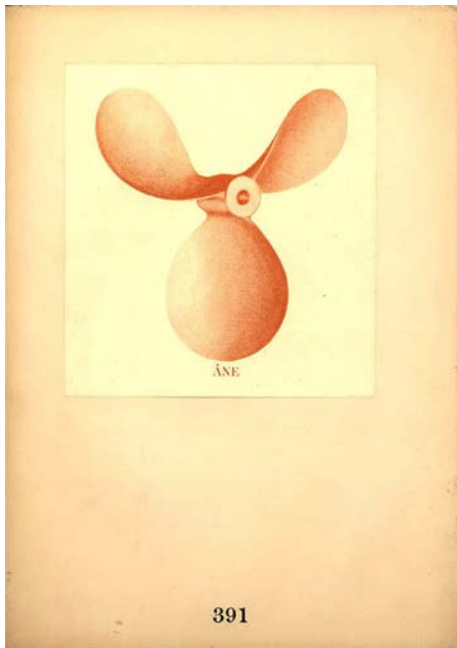
Fig. 3-10. Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), *Nature morte* (*Naturaleza muerta*), 1922, óleo sobre lienzo, 65x81 cm. Fuente: Centro Pompidou

destacando que existen dos tipos de sensaciones: las primarias, que reconocen formas y colores primarios, son constantes en todo individuo, y las secundarias “que varían con cada individuo, porque dependen del capital hereditario o cultural del individuo” (p. 70). Las sensaciones primarias reconocen elementos de geometrías básicas como el cuadrado, el círculo, el triángulo, etc. (o la esfera, el prisma, etc.), que las sensaciones secundarias enriquecerán con la experiencia cultural o hereditaria.

Las sensaciones primarias constituyen las bases del lenguaje plástico; son las *palabras fijas* del lenguaje plástico: es un lenguaje fijo, formal, explícito, universal, que determina las reacciones subjetivas de orden individual que permitirá edificar sobre esos cimientos brutos, la obra sensible y rica en emoción. (p.70)

Existen elementos formales que son reconocidos universalmente por las sensaciones primarias y luego referenciados, gracias a su ornamentación, por las sensaciones secundarias, por lo que afirman: “Las grandes obras del pasado están todas hechas a base de elementos primarios y ésta es la razón de que persistan” (p.71). Formas arquetípicas? formas subyacentes? los puristas proponen la síntesis de los elementos invariantes, extraídos de las sensaciones primarias, para ordenar así las sensaciones secundarias, que son transmisibles y universales, para lo cual plantean una cierta condición que les permita acercarse al espíritu:

El Purismo se propone quizás un arte austero, pero un arte que se dirige a las facultades elevadas del espíritu. Con esto queremos hacer comprender que el creador debe colocarse en un cierto estado de espíritu antes de coger el pincel. La concepción es, de hecho, un trabajo del espíritu que hace presentir el aspecto general de la obra. En posesión de un método que aporta elementos que son como palabras de una lengua, el creador elegirá, entre esas palabras, las que él asociará para crear una sinfonía de sensaciones en el espectador (...) Se suele confundir la concepción y la composición. Se trata de cosas muy diferentes, ya que la concepción es un estado de espíritu y la composición un instrumento del oficio. La concepción es la elección, la decisión de la emoción que quiere transmitirse; la composición es la elección de los medios susceptibles de transmitir esa emoción. (Ozenfant & LeCorbusier, 1921:76)



El concepto de elección que plantean Ozenfant y Le Corbusier coincide con el proceso bajo el cual Duchamp comenzó a experimentar con los *ready-mades*, en cuanto a ser un punto fundamental del método de producción de las obras artísticas. En ambos casos la elección significa ayudar al restablecimiento del espíritu con su tiempo, abriendo nuevas perspectivas sobre el universo externo e interno de los objetos, perspectivas de cierta *manera inesperadas*.

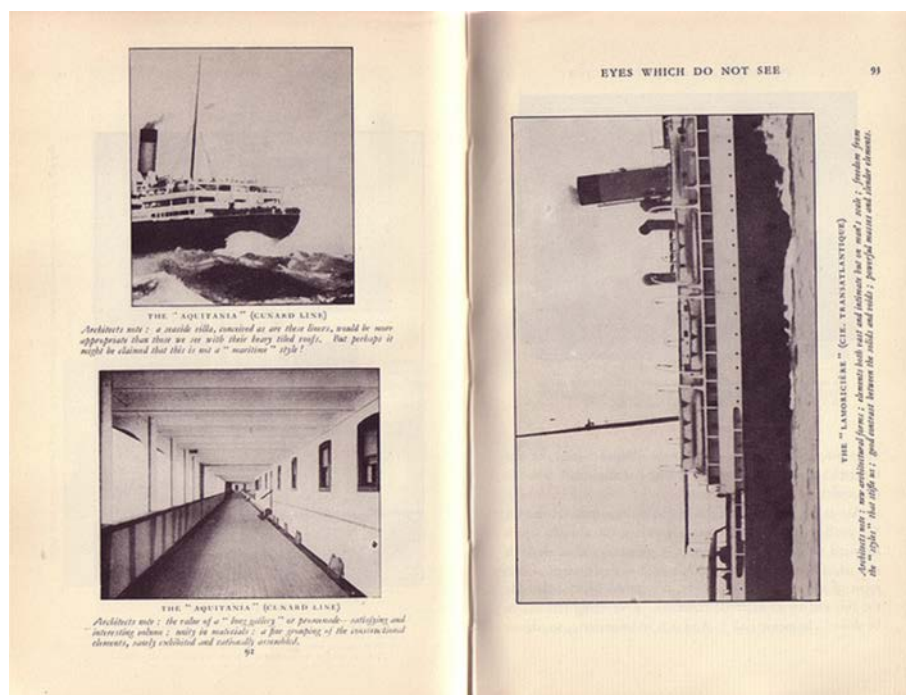
Se puede observar que a pesar de las diferencias entre dadaístas, surrealistas y puristas, compartían en algunos casos técnicas y procedimientos para alcanzar ese estado de espíritu que era perseguido por la Vanguardia. Tal es el caso de la forma en que ilustran sus ensayos los puristas en la revista *L'Esprit Nouveau* y en muchos otros de sus escritos.

Las técnicas actuales de la pintura son flojas; la misma tara afecta a todas las artes (...) La insuficiencia de las técnicas actuales reside, en gran medida, en la debilidad de la concepción. El mecanismo del espíritu limitó pronto la concepción a la medida de los medios de realización. El espíritu de quien dispone de grandes medios técnicos es capaz de concebir libremente. (Ozenfant & LeCorbusier, 1918:25)

En una postura muy cercana a la idea surrealista, y primero dadaísta, del *ready-made*, los modernos retomaron imágenes de objetos de uso cotidiano, objetos modernos, como máquinas o aviones, y las re-contextualizaron a la manera de Duchamp, Picabia o Ernst, porque las imágenes del Surrealismo proceden del espíritu, pero se conformaban también de ilustraciones de catálogos y otros materiales gráficos que evocaban no solamente objetos insólitos, sino también objetos cotidianos encontrados y/o desplazados de sus contextos habituales (fig. 3-11). De la misma forma, en Arquitectura, el mito de la industria, de la técnica y de la máquina, hacía que la arquitectura tuviera esa evocación mecánica que Le Corbusier destacaba en sus ilustraciones. (fig. 3-12)

Ahora bien, a través de estas ilustraciones los puristas pretendían también reivindicar la tradición clásica y el arte primitivo además de darle un valor revolucionario al objeto moderno, lo que los llevaba a encontrar las *invariantes* en las formas clásicas y en las imágenes emblemáticas de la modernidad: las de las máquinas (fig. 3-13). Así nacen los *objets-thèmes*:

Fig. 3-11. Portada de 391, núm. 5, 1917, Francis Picabia. Fuente: International Dada Archive, Biblioteca de la Universidad de Iowa

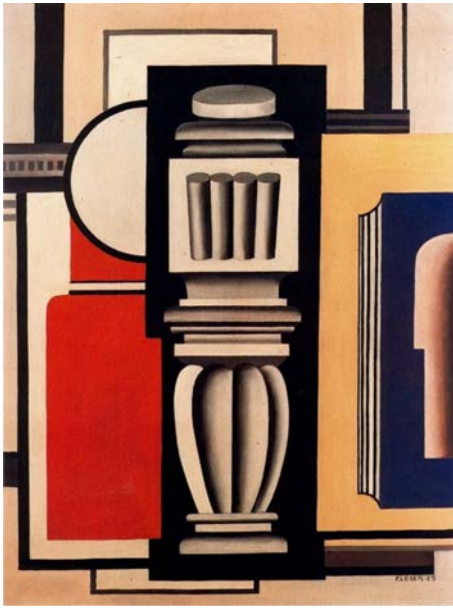


Conviene, pues, crear imágenes, organizaciones de formas y de colores que sean portadoras de las propiedades fundamentales invariables de los objetos-tema. Mediante una figuración sabia y sintética de esos elementos invariantes, el pintor constituirá sobre bases de sensaciones primarias, la ordenación de las sensaciones secundarias transmisibles y universales: la búsqueda purista. (Ozenfant & LeCorbusier, 1921:76)

Estos objetos son sometidos a un orden estricto y reducidos a una presencia objetivada de sí mismos, presentados en planta y alzados. La pintura purista se abre así a nuevos horizontes espaciales, favoreciendo las volumetrías y la ocupación espacial de la superficie en que se conforma la composición pictórica, asumiendo una condición espacial casi arquitectónica. *L'esprit nouveau* de Apollinaire se traslada a la arquitectura a través de conceptos como el espacio-tiempo, la simultaneidad, la memoria, la libertad y el orden, que Le Corbusier siembra en la Modernidad.

Así pues, se ha creado una especie de primer *teclado* de las formas elementales, que, unido a otro parecido de colores sistemáticos, constituye algo análogo a lo que es un piano en música (noventa y seis notas necesarias y suficientes, elegidas entre la infinidad de sonidos; y

Fig. 3-12. Le Corbusier, ilustraciones publicadas *Vers une Architecture*, 1923. Fuente: *Towards a new architecture*, pgs. 92 y 93



que, sin embargo, son un diccionario bastante rico para artistas tan diferentes como un Bach, un Listz, un Debussy, un Strwinsky).

A ese primer *teclado* de sensaciones está ligado el registro de las asociaciones primarias al que hay acuerdo en otorgar una amplia universalidad. (Ozenfant, 1926: 209)

Fig. 3-13. Fernand Léger, *Le balaustre* (El balaustre), 1925, óleo sobre lienzo, 129.5x97.2 cm. Fuente: Arte desde 1900, p.200

3.2 El espacio, el método y los arquetipos en la Arquitectura Moderna.

Después de 1920 casi toda la obra de Giorgio De Chirico (1888-1978), de la década de 1910, fue de interés para Breton (fig. 3-14) y los surrealistas¹⁵, a tal punto de considerarlo el pintor más trascendente en el ámbito de lo onírico. Así mismo, es destacable la influencia del pintor italiano sobre la obra de Ernst, Magritte y Dalí, por lo que muchos autores consideran la obra de De Chirico como precursora del surrealismo, sin embargo, es difícil catalogar la producción de este autor.

Así, se puede decir, que la obra de De Chirico resulta cercana a los planteamientos de Apollinaire acerca de la búsqueda del orden, que De Chirico explota especialmente del clásico griego. Sin embargo, el pintor italiano no tenía la confianza revolucionaria en el arte como motor de una nueva y mejor sociedad que Apollinaire pretendía. Y es que, la obra de De Chirico se encuentra justamente en el límite entre la vanguardia y lo clásico, en un sentido muy particular del autor. Esta dualidad es obvia en la reacción de los otros movimientos contemporáneos ante su obra, los surrealistas, por ejemplo, encuentran en su obra elementos fantásticos que relacionan con sus ejercicios de experimentación del sueño y, por otro lado, los puristas celebran el orden y la racionalidad empleados en sus obras.

De igual manera, esta dualidad tiene una incidencia clara en toda la trayectoria de De Chirico, nos interesa especialmente aquella del período metafísico¹⁶, que comprende de 1911 a 1917, y que De Chirico (1918) define así: "cualquier cosa tiene dos aspectos: uno corriente, el que vemos casi siempre y que ven los hombres en general, y el otro espectral o metafísico que sólo pocos individuos pueden ver en momentos de clarividencia y de abstracción metafísica (p. 41). El proceso intelectual¹⁷ del que parte la pintura metafísica comienza con la neutralización de la percepción y conocimiento lógico, con el fin de, lograr la abstracción de los objetos y fenómenos que serán pintados, entonces llega la poética metafísica.

En este período De Chirico hace aparecer al clasicismo como medio de la re-lectura constante de la universalidad, a través de una reconsideración del tiempo y el espacio, utiliza las formas de la tradición clásica despojándolas de cualquier significado hasta crear un espacio metafísico. Se trata de un espacio sin lugar, ni distancias, ni límites, un espacio sin principio ni fin. Un espacio que trasciende. El espacio metafísico representa, dentro del marco de una compleja



Fig. 3-14. Man Ray, fotografía de André Breton delante de L'enigma di una giornata (El enigma de un día) de Giorgio De Chirico, 1922. Fuente: André Breton Catalogue



construcción delirante, el ansia de re-encontrarse en algún momento con la tradición.

Así, en la pintura de De Chirico, el espacio metafísico toma un especial relieve, es un espacio distinto del espacio físico o material, vivido según la experiencia cotidiana, en donde conviven la ciudad industrial y la ciudad clásica (fig. 3-15). En su obra el espacio es un laberinto donde se produce el extravío general, donde el espacio propio se desconoce, un espacio que se prolonga y se prolonga en la experiencia colectiva. Esta experiencia colectiva deja sin identidad a los individuos, para sobajarlos a la condición de objetos, así se replantea la primacía del objeto. Por supuesto, lo anterior implica la decisión de romper con los esquemas establecidos, dando una tremenda libertad al espíritu para la interpretación del mundo contemporáneo, apoyado en técnicas vanguardistas que trastornaban la perspectiva tradicional, ofreciendo una visión de la historia única.

Ahora bien, en el espacio metafísico de De Chirico el *stimmung* o atmósfera es la gran protagonista. Esa atmósfera extraña, misteriosa, onírica se conforma gracias a dos elementos básicos: arquitectura y luz. Juan Antonio Ramírez (1991) considera que De Chirico, en su primera etapa, era un pintor de arquitecturas y que el carácter metafísico de su obra lo alcanza al crear esos paisajes misteriosos, donde los principales “personajes” son los edificios. En un capítulo de sus memorias, De Chirico se refiere a este tema:

...no había entendido en qué consiste la verdadera novedad descubierta por este filósofo [refiriéndose a Nietzsche). Esta novedad consiste en una extraña y profunda poesía, infinitamente misteriosa y solitaria que se basa en la *Stimmung* (uso esta palabra alemana muy eficaz que se podría traducir al italiano con la palabra *atmósfera*), se basa, digo, en la *Stimmung* de las tardes de otoño, cuando el tiempo es claro y las sombras son más alargadas que en verano, pues el sol empieza a estar más bajo. Esta sensación extraordinaria se puede experimentar (pero hay que tener la suerte de poseer las excepcionales facultades que tengo yo) se puede experimentar, digo, en las ciudades italianas y en alguna ciudad mediterránea como Niza. Pero la ciudad italiana por excelencia donde se da este fenómeno es Turín. (Recogido en Méndez, 2001:108)

Fig. 3-15. Giorgio De Chirico, *L'enigma di una giornata* (El enigma de un día), 1914, óleo sobre lienzo, 185.5x139.7 cm. Fuente: The Museum of Modern Art, NY.

Para De Chirico esa atmósfera ideal es un recuerdo permanente de Italia, de sus ciudades clásicas, enigmáticas y profundas. Por lo cual propone, como marco a esa atmósfera, un recuerdo universal cargado de arquitectura clásica, este marco crea una escenografía que se acompaña de la naturaleza, del cielo azul, de las sombras, etc. Todos estos elementos conforman lo que De Chirico define como *estética metafísica*:

En la construcción de las ciudades, en la forma arquitectónica de las casas, de las plazas de los jardines y de los paisajes públicos, de los puertos, de las estaciones ferroviarias, etc., se encuentran las bases de una gran estética metafísica. Los griegos tuvieron un cierto escrúpulo en tales construcciones, guiados por su sentido estético filosófico: los pórticos, los paseos sombreados, las terrazas erigidas como plataformas antes los grandes espectáculos de la naturaleza (Homero, Esquilo); *la tragedia de la serenidad*. (De Chirico, 1919)

Ahora bien, a De Chirico las columnas, arcadas, basamentos, etc. le interesan por su carácter mítico. Se entiende que la mirada de De Chirico dirigida a estas formas parte de lo que poetas, artistas y arquitectos de la época buscaban y creían encontrar en la arquitectura clásica: valores de armonía, precisión y solidez, además de orden y racionalidad.

De Chirico llamó *revelación* al método que desarrolló para la creación de sus espacios metafísicos, el cual, como las otras técnicas y métodos vinculadas al surrealismo parte de un momento intuitivo, irracional, "que supone una sensación extraña de *spaesamento* [desorientación]" (Méndez, 2001: 48), para después alcanzar un momento racional donde se resuelve la visión en el lienzo (cuadro 3-2). El *spaesamento* o desorientación es un estado secundario que acerca al autor a la atmósfera o *stimmung* de la tradición, donde aparecen las formas míticas y universales: los arquetipos.

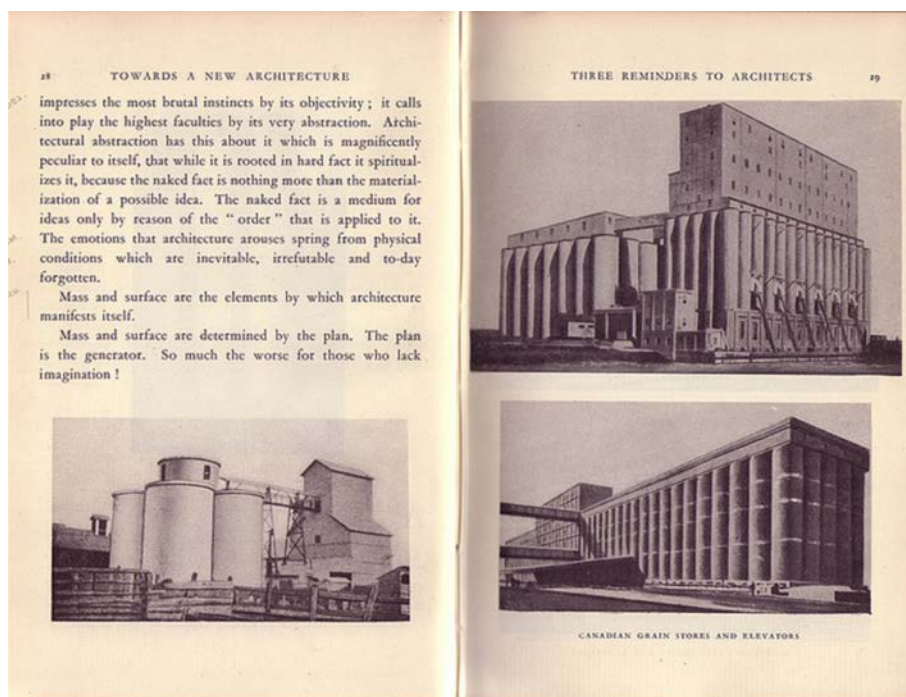
La elección de arquetipos da a la pintura de De Chirico un carácter atemporal, donde la tradición se mantiene viva. Por lo anterior, De Chirico estaba más interesado en la esquematización de la forma, que en los detalles, buscando la esencia de la forma se acercaba a la objetivación de la misma. Las formas estaban reducidas a su mínima expresión, lejanas de ornamentos, con la intención de evitar trastornar la *stimmung* de las tardes de otoño.

Métodos y técnicas del surrealismo y la pintura metafísica			derivación
Estados secundarios: el automatismo, el sueño y el azar	Escritura automática	formas involuntarias, representaciones interiores, transcripciones de imágenes del espíritu, fantasías y alucinaciones, extracción de imágenes simbólicas y primitivas	pintura, poesía, fotomontaje, escritos y dibujos automáticos, representaciones en <i>trompe-l'oeil</i> de las imágenes del sueño
	Dibujo automático		
	<i>Collage</i>		
	<i>Frottage</i>		
	Decalcomania		
	<i>Fumage</i>		
	<i>Grattage</i>		
	Cadáver exquisito		
Método paranoico-crítico		sistematización y objetivización del deseo, fetichización del objeto	objetos surrealistas , objetos de funcionamiento simbólico
Desplazamientos		descontextualización del objeto de su contexto original	objetos surrealistas <i>ready-made</i> <i>objets trouvés</i> ,
Revelación		intuición <i>spaesamento</i> (desorientación) racionalización	espacio metafísico

Alberto Savinio, teórico y pintor del movimiento, explica que la pintura metafísica se presenta “no [como] la reproducción directa de los objetos, de las cosas, de los seres, sino como un *recuerdo inmutable y definitivo* de esos objetos, cosas, seres” (Recogido en Méndez, 2001:99), esta idea de inmovilidad, de estabilidad absoluta, lleva al núcleo objetivo de la forma.

La objetivación de los elementos arquitectónicos clásicos tiene mucho en común con la apuesta de los arquitectos de la modernidad (fig. 3-16), especialmente en la idea de establecer como esencia de la arquitectura el espacio y su estructura, de igual forma, la aparición de las chimeneas industriales en la obra de De Chirico, aparecen las formas que evocan a la máquina o a la industrialización en la arquitectura moderna. Tal y como sucede en la obra de Le Corbusier de 1920 a 1924, según Curtis, quien llama “perturbación” a la experimentación que el arquitecto suizo hace:

En estos experimentos iniciales, Le Corbusier desarrolló una técnica para sacar las cosas de su contexto habitual y establecer para ellas nuevas vibraciones de significado. Así, por ejemplo, las ventanas fabriles o los lucernarios industriales en diente de sierra se incrustaron repentinamente en el escenario doméstico. Las viviendas cúbicas y encaladas, con cubiertas planas y terrazas que evocaban lejanos ecos mediterráneos, se encontraban ahora en París. Los salones, las cocinas y los dormitorios presentaban nuevas e inesperadas relaciones, a menudo



en plantas que habitualmente no estaban reservadas para ellas. Podría decirse que esta técnica de *perturbación* se usaba para forzar el rechazo de los viejos hábitos y las costumbres trasnochadas". (2006:171)

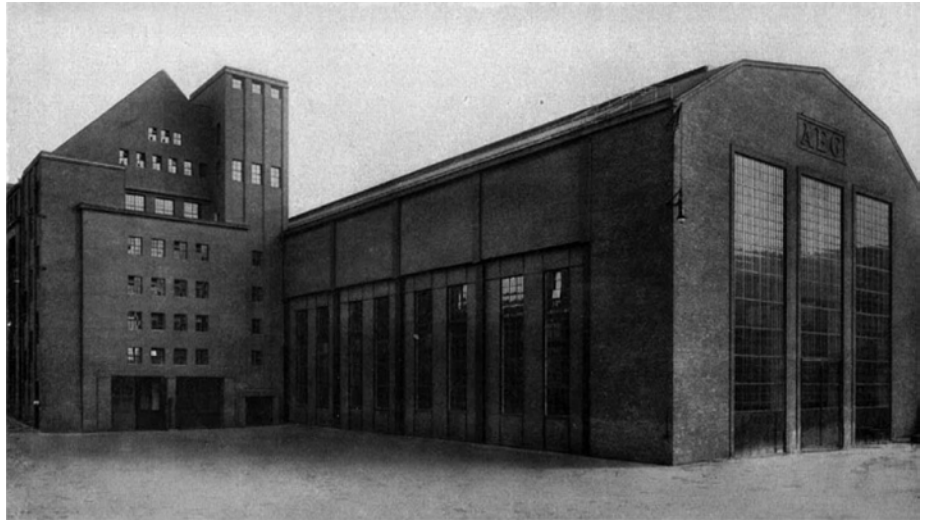
Así para De Chirico, como para los arquitectos modernos, las referencias estilísticas y la ornamentación sobran, lo que buscan trascender es la forma esquematizada, que no representa el pasado, sino el espíritu de una época.

3.2.1. El espacio y los métodos de la irracionalidad.

Se ha visto como Loos busca la herencia de lo clásico y de la tradición. En la siguiente referencia que hace Le Corbusier sobre el arquitecto alemán, en un homenaje dedicado a éste en 1931, queda manifiesta la importancia y peso que tiene el pensamiento de Loos en los arquitectos de la época:

Loos aparece inesperadamente en medio de nuestras preocupaciones arquitectónicas con un maravilloso artículo publicado en 1908, *Ornamento y delito*. Estábamos terminando un período sentimental: habíamos encontrado el contacto con la naturaleza...y habíamos conquistado

Fig. 3-16. Le Corbusier, ilustraciones publicadas *Vers une Architecture*, 1923. Fuente: *Towards a new architecture*, pgs. 28 y 29

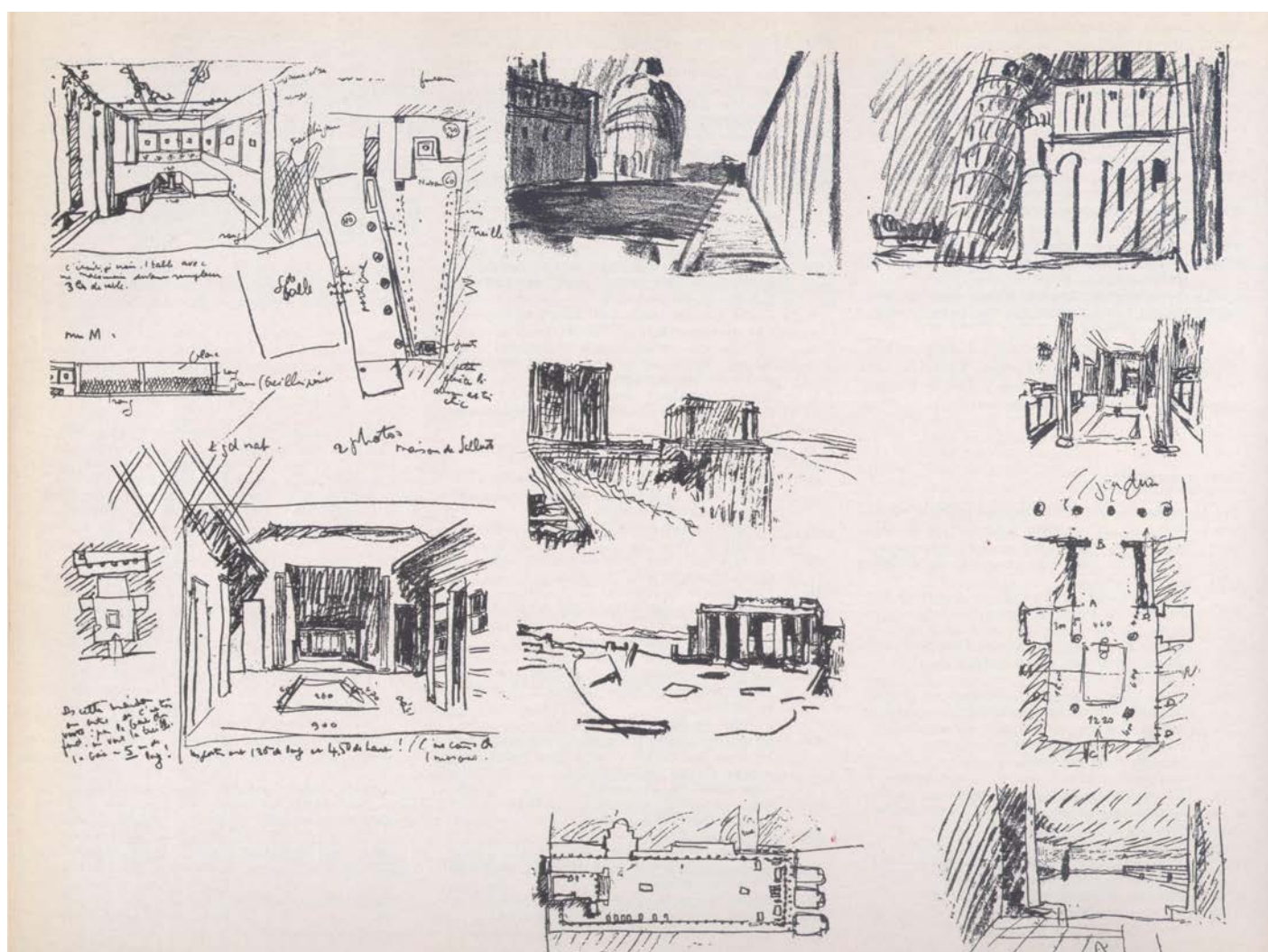


completamente, por fin, las nuevas técnicas (construcción en hierro y cemento, maquinaria nueva, materiales nuevos). Todo ello significaba la rotura decisiva con el pasado, artificialmente conservado por las academias, y simultáneamente una preparación impaciente del porvenir. Loos ha barrido bajo nuestros pies y ha hecho una limpieza homérica, exacta, sea filosófica o lírica. Así, Loos ha influido en nuestro porvenir arquitectónico. (Recogido en Cresti, 1971:6)

Curtis (2006) también señala una conexión entre Le Corbusier y Loos al afirmar: "Su interés [de Le Corbusier] en la *moralidad* del objeto simple nos trae a la mente el elogio de Adolf Loos tanto a la artesanía espontánea como a la *objetividad* de la ingeniería" (p. 167). Lo anterior nos permite ver que los arquitectos modernos no sólo estaban interesados en la tradición. Tal es el caso de Loos o de Le Corbusier quien, no solamente incorporó a sus obras temas clásicos y románticos, sino que también buscó el desplazamiento de "conceptos que procedían de fuera del campo de la arquitectura" (Colquhoun, 1978:88). Tal y como hacían los arquitectos de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad) que se interesaban por la cotidianidad, bajo la postura de que era posible determinar necesidades humanas universales y dar soluciones a éstas a través de una arquitectura objetivizada, lo que posibilitaría una síntesis social y estética que integraría las diferentes realidades sociales (fig. 3-17).

Se vislumbran, dos sendas de reflexión de los arquitectos modernos: la primera basada en la observación de la cotidianidad, y la segunda, en la revisión y recuperación de la tradición. Aún más, se puede

Fig. 3-17. Peter Behrens, Fábrica de turbinas AEG, Berlín, 1911. Fuente: German Industrial Buildings 1910-1925, pg. 20



considerar que muchos de los autores de la modernidad (como Loos, Le Corbusier, Wright y otros) ahondaron indistintamente en cualquiera de las dos líneas, lo cual parece más una actitud común de la época que una postura de vanguardia. Haciendo destacar el espacio, el cual se convierte en la esencia del proyecto, de tal manera que el espacio es entendido como un refugio y la estructura su forma de protección, marcando un gran énfasis en la relación entre interiores y exteriores.

En el primer caso los elementos, formas y objetos recuperados de la cotidianidad son despojados de sus significados convencionales, excluyéndolos de su contexto natural y asociándolos con otros elementos, formas y objetos, para alcanzar su objetivación. En el segundo caso, cierta nostalgia crítica lleva a los arquitectos modernos a indagar en una arquitectura pretérita, primitiva, vernácula, que los llevaba a la condición atemporal de la tradición (fig. 3-18). Las formas de la tradición se convirtieron, para los modernos, en la posibilidad

Fig. 3-18. Le Corbusier, Croquis de viajes y estudios: Atenas, Pompeya y Pisa, 1911. Fuente: Le Corbusier 1910-65, pg. 20

de romper la tiranía del eclecticismo, alcanzando la objetividad y la universalidad. Así, se busca “hallar a toda costa lo natural, la verdad y la originalidad primitivas”, como plantearon los surrealistas, explorando una *inmensa reserva* de formas arquitectónicas, lo que implica una forma diferente de ver la historia. Alan Colquhoun, en la introducción de su libro *Arquitectura Moderna y cambio histórico* (1978) lo explica así:

Aceptar la tesis de que los lenguajes culturales deben ser considerados en su dimensión diacrónica implica, por el contrario, una concepción activa y dinámica de la historia. Significa que la historia nos es asequible, no como algo que puede ser saqueado, sino como algo que debe ser transformado. (p.13)

Cambiar la percepción que se tiene del tiempo (sincrónico o diacrónico) implica colocarse en una condición especial que permitirá acceder a la tradición, por lo que resulta lógico considerar que los arquitectos modernos probaron diversas fuentes, dentro y fuera de la arquitectura, que les acercarán a una percepción diferente del tiempo y por ende de la tradición.

Armesto (2008) define la tradición como un espacio simultáneo, dinámico, que se construye y se reconstruye a lo largo de la historia, y sugiere a dadaístas y surrealistas como defensores de la tradición. Se ha visto en los capítulos anteriores que ambos grupos se caracterizaron por explorar el ámbito de lo inmediato, lo cotidiano y lo primitivo, con la férrea idea de poder, a través de ellos, renovar la sociedad occidental. Dadaístas y surrealistas coincidían en que, en el pensamiento primitivo, se podía encontrar cierto material psíquico-universal, las formas arquetípicas, que revelaba la realidad circundante e inmediata, lo que permitía descifrar, de forma pura y auténtica, la convención simbólico-representativa del mundo exterior.

Con el fin de identificar y explorar este material psíquico-universal dadaístas, pero especialmente los surrealistas, se sirvieron de ámbitos mentales hasta entonces escasamente explorados como el inconsciente, lo maravilloso, el sueño, la locura y los estados de alucinación. Así, para liberar al espíritu de los condicionamientos morales, racionales y estilísticos, los surrealistas experimentaron en sus procedimientos y técnicas, hasta que fortuitamente descubrieron el automatismo¹⁸, tomando como inspiración los trances hipnóticos y la teoría freudiana de la interpretación de los sueños.

Gracias al automatismo, condición propiciada durante la producción

creativa surrealista, se lleva a cabo la captación y representación estético-subversiva de las imágenes del inconsciente. Y es que, los surrealistas atribuían al inconsciente y al estado onírico un potencial tanto iluminador-creativo como subversivo-liberador, que permitía la liberación del espíritu y la revelación de la realidad interior del individuo. Lo que hace pensar que, el automatismo era utilizado como el mecanismo para llegar a esa reserva de imágenes del inconsciente colectivo que son conocidas como arquetipos.

La voluntad de recuperar esas imágenes arquetípicas que subyacen al pensamiento implica para el movimiento surrealista el encuentro con lo auténtico, lo puro, lo inmediato, eso que sintetiza la tradición, ya que, como se ha visto en el capítulo anterior, los arquetipos son contenidos psíquicos inconscientes que no parten de la individualidad, sino de la tradición y la experiencia de los antepasados.

Ahora bien, para los surrealistas los sueños, lo inconsciente, incluso los arquetipos, encontraron en el azar objetivo, los *collages*, *frottages*, *ready mades*, *cadavres exquis* y otras técnicas surrealistas la posibilidad de un lenguaje gráfico, liberado del condicionamiento de la racionalidad. Ante lo cual, se considera que, sí se quiere entender en profundidad al surrealismo, deberá recurrirse a las técnicas y procedimientos del automatismo.

Dicho lo anterior, podemos afirmar que el surrealismo es de cierta forma complementario de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad)¹⁹. Afirmación que vale para el ámbito pictórico como arquitectónico y es que, la necesidad manifiesta de la objetivación de la forma que plantea la *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad) con el fin de evitar cualquier concesión estética (forma o estilo), el surrealismo puede ayudar a disolverla porque el automatismo permite llegar a la esencia misma de los objetos, alcanzar su objetividad. Un método irracional que acerca a lo que el racionalismo requiere.

El surrealismo colecciona lo que la *sachlichkeit* busca, las formas de la tradición, las formas objetivas, y a través de ellas conforma un álbum de idiosincrasias en las que se esfuma la pretensión del estilo. Esas imágenes, que son además arquetípicas, no son invariantes, sin historia del sujeto inconsciente que la concepción convencional querría neutralizar, sino que son históricas, en las cuales lo más íntimo del sujeto se hace consciente y también la experiencia histórica de sus antepasados (fig. 3-19). Así, las formas se vuelven parte del propio individuo como de lo exterior a él, entendiendo que las imágenes



dialécticas del surrealismo lo son de una dialéctica de la libertad subjetiva en la situación de falta de libertad objetiva.

Lo mismo se busca en la arquitectura moderna, imágenes que sobreviven a la historia y pertenecen a la tradición, Loos las describe así:

Observemos al campesino en su trabajo. Estaca el suelo sobre el que deberá levantarse su casa, y cava los cimientos. El albañil coloca ladrillo sobre ladrillo y, mientras, el carpintero ha instalado su taller al lado. Construye el tejado. ¿Un tejado bonito o feo? No lo sabe. ¡El tejado! (Loos, 1912:65)

En realidad las imágenes de la objetividad son la quintaesencia de la modernidad. Dichas imágenes son señaladas como tabú, porque recuerdan su propia esencia y el racionalismo es incapaz de dominar ésta. Coincidiendo con Pizza (1978), quien afirma que “el funcionalismo aspira a espiritualizar el proceso mecánico y a destruir la dicotomía entre lo mecánico y lo espiritual, entre determinismo y libre voluntad” (p.22), se asume que el automatismo es la condición ideal para liberar al espíritu de las condicionantes morales, estilísticas, etc. destruyendo la dicotomía entre determinismo y libre voluntad, además de una herramienta potente para ayudar a los modernos a liberarse de los concepción elemental del tiempo y del espacio, lo que permitiría mantener siempre vivos los elementos de la tradición.

Fig. 3-19. René Magritte, *La Trahison des images*. *Ceci n'est pas une pipe* (La traición de las imágenes. Esto no es una pipa), 1929, óleo sobre lienzo, 62x81 cm. Fuente: Art Institute of Chicago

Así, se puede establecer que existe una relación entre Arquitectura y Surrealismo y que ésta se ha dado en el ámbito de las formas de producción de la arquitectura moderna, por lo cual, se asentará en los siguientes apartados que los arquitectos modernos también experimentaron en sus procedimientos y métodos con el fin de acercarse a la tradición, aún de forma racional, algunos de estos procedimientos guardan cierta relación con las técnicas del automatismo, lo que no resulta extraño pues estas técnicas fueron trasladadas desde la poesía a la pintura, la escultura, al cine y a la fotografía.

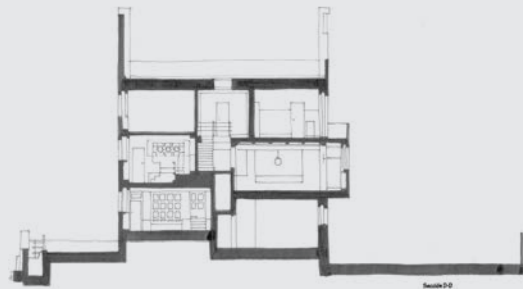
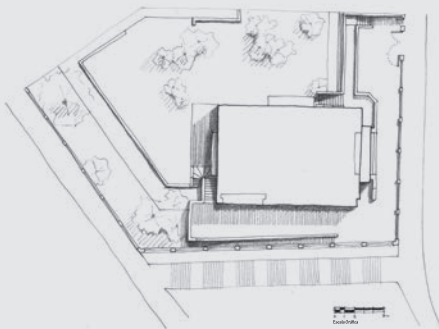
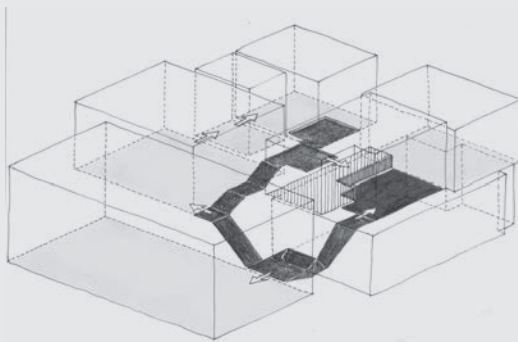
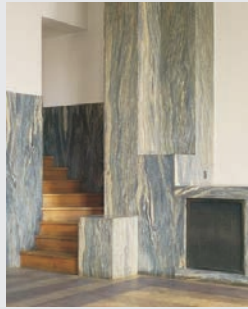
Bajo la consideración de que la re-elaboración del concepto de espacio en la Arquitectura Moderna, a través de la relación entre interior y exterior, es una consecuencia directa de la voluntad de experimentación que llegó con el *esprit nouveau* en la época y que dicha experimentación con el espacio, implica cierta dosis de irracionalidad, convirtiéndose en otro de los lugares comunes que sitúan la relación entre el Surrealismo y la Arquitectura Moderna.

3.2.2 El *raumplan* de Adolf Loos

Ahora bien, además del interés de Loos por rescatar la tradición, se encontrará en sus escritos, y sus obras, la férrea decisión de hacer explotar el espacio interior "...el arquitecto, siente primero el efecto que quiere alcanzar y ve después, con su ojo espiritual, los espacios que quiere crear" (Loos, 1898:152). Ese *ojo espiritual* dota a los espacios de cualidades que pueden despertar sentimientos en el usuario, convirtiéndolos en escenarios para el desarrollo individual, al interior Loos libera a la arquitectura de los condicionamientos formales para crear aspectos sensibles donde cabe la irracionalidad.

La poética loosiana oscila de continuo, en la construcción del espacio, entre los polos de la racionalidad y la irracionalidad, del realismo y la ficción, de la concreción y la abstracción. Es un juego sutil, desencantado, cínico a fin de cuentas, un juego en el que las reglas autoimpuestas insinúan la duda, propician la transgresión muestran lo seductor de la derogación (Gravagnuolo, 1988:41)

Llegados a este punto se puede afirmar que si dadaístas y surrealistas²⁰ se esforzaron en crear técnicas y métodos que les permitieran alcanzar sus objetivos, de la misma forma cuando Loos escribe: "Fíjate en las formas en las que construye el campesino. Pues son de la sustancia acumulada de la sabiduría de los antepasados. Pero



Raumplan (Plan espacial) Villa Müller

busca el porqué de la forma” (Loos,1913b:77), plantea el hecho de que no solamente era importante mirar al pasado sino que, era más importante aún, entender el proceso de producción de éstas formas históricas. En el artículo *Meine Bauschule (Mi escuela de construcción)*, de 1913, Loos daba pistas de la trascendencia que tradición y método tendrán en su propuesta:

...quiero asentar mi enseñanza en la tradición. A principios del siglo Diecinueve abandonamos la tradición. Quiero volver a entrar en contacto con ella. Nuestra cultura está construida sobre el reconocimiento de lo extremadamente grande de la edad clásica. La técnica de nuestro pensamiento y sentimiento la hemos heredado de los romanos. De los romanos tenemos nuestro sentido social y el cultivo del alma (Loos 1913a:75)

Para continuar afirmando:

Mi método consiste en afrontar inmediatamente todos los detalles técnicos y arquitectónicos de un proyecto. La configuración externa causa un efecto tradicional, justamente cuando los arquitectos vieneses han abandonado la tradición...Los proyectos debían producirse de dentro a afuera; suelos y cubierta (despiece de parquets y artesonado) eran lo primario; la fachada lo secundario. A la exacta distribución de los ejes, al correcto amueblamiento se le daba mayor énfasis. De esta forma hice pensar a mis alumnos de forma tridimensional, en el cubo. Pocos arquitectos pueden hacerlo hoy; con pensar en el plano parece terminarse la formación del arquitecto. (Loos, 1913a:76)

Ese método para liberar de la idea bidimensional del proyecto arquitectónico es conocido como *Raumplan* o plan espacial. Este plan busca, primordialmente, la construcción del espacio tridimensional a través del juego de alturas, materiales, formas y volúmenes, además del uso de muros y escaleras como andamiajes de recorridos, que crean “huecos” al interior del edificio dotando al espacio interior de conexiones, físicas y visuales, complejas.

En la casa Müller (fig. 3-20) , construida en Praga entre 1928 y 1930, Loos experimenta con el espacio interior organizando verticalmente los usos: habitaciones de servicios y públicas en la planta baja y primer piso, habitaciones privadas en plantas superiores²¹. Ahora

Fig. 3-20. Adolf Loos, Villa Müller, Praga, 1928-1930. Fuente: www.mullerovavila.cz

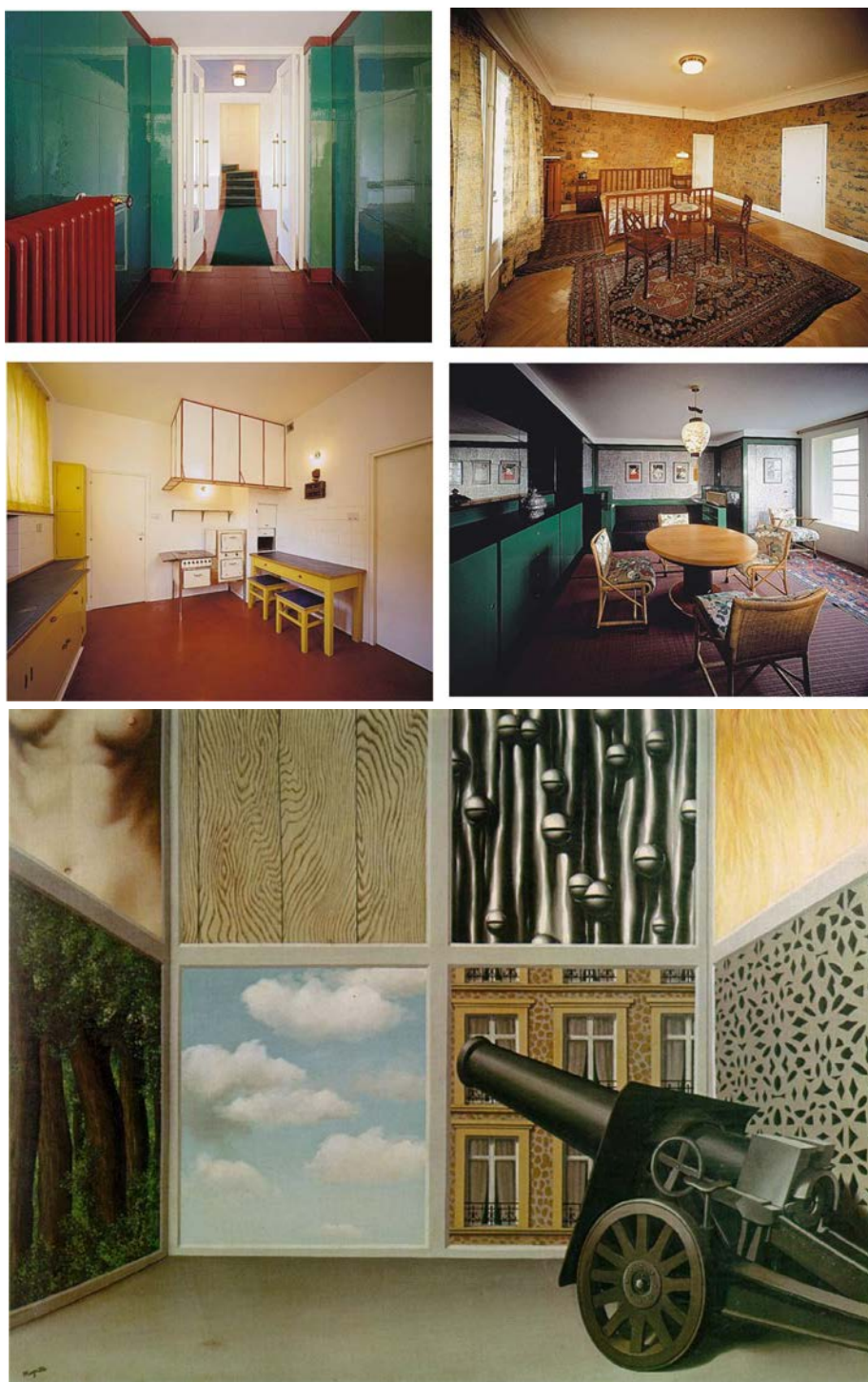


Fig. 3-21. Adolf Loos, interiores Villa Müller, Praga, 1928-1930. Fuente: www.mullerovavila.cz

Fig. 3-22. René Magritte, Au seuil de la liberté (En el umbral de la libertad), 1929, óleo sobre lienzo, 114.3x131.4 cm. Fuente: Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

bien, las habitaciones públicas localizadas en la planta baja y el primer piso (vestíbulo de acceso, salón, *boudoir* o tocador, sala de música, biblioteca y comedor) tienen diferentes alturas y niveles, lo que significa que ambas plantas (baja y primera) están fragmentadas en plataformas conectadas por un sistema de conexión vertical articulado que permite la continuidad espacial de ambas plantas, lo que significa el diseño de espacios no de planos. Loos lo explica así en la nota al pie de página de un artículo de 1929:

Pues aquí está la gran revolución en la arquitectura: la solución de la proyección horizontal en el espacio! Antes de Emmanuel Kant, la gente no podía pensar en el espacio, y los arquitectos estaban obligados a poner el lavabo en el mismo plano que la sala. Sólo con la división por la mitad pueden conseguirse espacios más bajos. Igual que, algún día, le será posible a la humanidad jugar al ajedrez cúbico, también los arquitectos podrán pronto resolver la proyección horizontal. (p. 266)

Por otro lado, cada habitación en la casa Müller fue revestida según su uso: el salón con mármol verde; el tocador, el comedor y la biblioteca con paneles de madera, etc. dando a cada espacio características particulares, que logran una secuencia de texturas y colores al interior (fig. 3-21).

Tal y como se ha visto, Hal Foster (2008) considera que la importancia que Loos da al revestimiento tiene que ver con la diferenciación que hace éste sobre el espacio interior y exterior en la arquitectura doméstica; así, el interior es visto por Loos como el espacio de protección del individuo y de su intimidad, y el exterior como una máscara aislante. Podemos decir que las fachadas de la casa Müller funcionan así, ya que, aunque el tamaño de las ventanas nos permite intuir lo que sucede en los espacios interiores, la posición de las mismas no deja ver las transformaciones en alturas al interior de los espacios, tal y como Loos plantea “que la casa parezca discreta por fuera, que revele toda su riqueza por dentro” (1912:67). Esta conceptualización del muro como lienzo experimental que conforma el contenedor del espacio interior, y por ende de las emociones, fue también una referencia constante en la pintura surrealista (fig. 3-22).

Por otro lado, las intenciones del *raumplan* de Loos se pudieron observar antes en la obra pictórica de De Chirico quien se esfuerza por romper las ligas obvias entre ciertos elementos y el espacio, para desplazarlos y crear nuevas correspondencias espaciales, que conformen esa atmósfera metafísica ideal.



Habrá que decir que la relación entre el espacio metafísico de De Chirico y la arquitectura no es una relación tan sutil como ésta que se intuye con el plan espacial de Loos. La influencia de la pintura italiana llego a Alemania a través de la revista *Valori Plastici*, que entre 1919 y 1921 se distribuyó en Munich, así mismo, en 1921, se celebró en Berlín, Hannover y Hamburgo una exposición itinerante, sobre pintura italiana, que permitió a los alemanes conocer la obra de De Chirico, justamente cuando el dada simo entraba en crisis en ese país. Así, la pintura metafísica tuvo una gran trascendencia en la efervescencia de la *Neue sachlichkeit* (Nueva Objetividad).

Entre los pintores que sucumbieron a la propuesta italiana, se encuentra Grosz, uno de los más destacados protagonistas del dada simo, que en sus obras del período *sachlichkeit*, retoma mucho de los elementos básicos de la pintura metafísica como el maniqu , pero traslada las arcadas clásicas de los espacios metafísicos a unas arquitecturas cosificadas y normalizadas, que condicionan la escena, del mismo modo que la atmósfera m tica de De Chirico, a una objetividad trascendente. En arquitectura, igualmente, se apostó por la abstracción constructiva de la mano de Behrens.

Finalmente es importante hacer referencia a que los planteamientos del *raumplan* llevaron a Loos a una nueva conceptualización del muro, si la cubierta es el elemento básico de protección para el individuo, el muro es en realidad la prueba de la evolución en la arquitectura. Así, el muro dentro del *raumplan*, se vuelve el elemento conformador de espacios interiores a través de los cuales Loos provocará el desarrollo individual y sensible en cada habitación:

Fig. 3-23. Frederik Kiesler, Galería Surrealista, Museo-galería Arte de este siglo, 1942: Fuente: The Museum of Modern Art, NY.

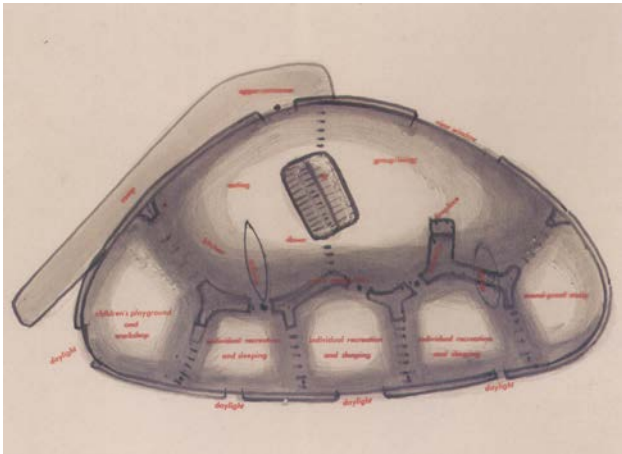
La humanidad también aprendió a construir en el mismo orden. Lo primero fue el revestimiento [cubierta]. La persona buscaba salvaguarda de las inclemencias del tiempo, protección y calor durante el sueño. Buscaba cubrirse... Pronto llegaron también las paredes, para dar protección lateral. Y por este orden se desarrolló el pensamiento constructivo, tanto en la humanidad como en el individuo. (Loos, 1898:151)

3.2.3 El espacio infinito de Frederick Kiesler

Frederick Kiesler (1890-1965), de origen rumano, es el único arquitecto formado que tuvo una participación directa en el movimiento surrealista. Específicamente en el montaje de la *Surrealist Gallery*, del museo-galería *Art of this Century*²² de Peggy Guggenheim en Nueva York (1942). El diseño de la galería surrealista muestra el concepto de espacio con el que Kiesler estuvo trabajando por casi veinte años: las pinturas estaban dispuestas a lo largo de dos muros curvos de madera y sostenidas por el uso de brazos ajustables que evitaban la interferencia entre curvas y planos, haciendo ver los cuadros flotaban (fig. 3-23). El mobiliario, especialmente diseñado, evitaba que el espectador se encuentre en una posición incómoda, podían orientarse en diferentes posiciones para permitir diferentes puntos de vista y, si resultaba necesario, podían ser soportes para las mismas obras. La iluminación buscaba crear un ambiente vivo, ajeno al contexto de una galería.

Además de arquitecto-interiorista, Kiesler se destacó como escenógrafo de teatro, área en la que comenzó a experimentar con el espacio. En sus trabajos escenográficos, Kiesler promovía el contacto directo entre público y actores a través de la continuidad espacial y el diseño del espacio multidimensional, temas que lo relaciona con el *raumplan* de Adolf Loos, de quien fue discípulo. Ahora bien, para María Bottero (1999) la influencia de Loos en Kiesler va más allá del interés común en la experimentación tridimensional del espacio:

El interés de Loos por los modos de vida de la gente, incluso antes que por la arquitectura, la paradoja loosiana que condena al arte como ornamento, para llevarlo a un saber-hacer anónimo y a una tradición artesanal entendida como valor fundamental, son los mensajes que recibe el joven



Kiesler, y que lo llevarán a privilegiar espacios efímeros de la arquitectura, su condición de apoyo y servicio a la vida –incluso, de simbolización de la vida misma- en lugar de una expresión estilística personal. (p.59)

Kiesler consideraba que la arquitectura debe construirse orgánicamente entendiendo los modos de vida, atendiendo a la experiencia espacial y constructiva, en contraposición a los sistemas industrializados utilizados para construir la caja moderna. “La casa no es una máquina para vivir. ¡No señor! La casa es un refugio espacial que debe ser llenado con la exuberancia de la vida...” (Kiesler, 1961:52)

Así, evitando los límites intelectuales del racionalismo (en los que prepondera el ángulo recto y la retícula funcionalista) Kiesler desarrolla el concepto de espacio infinito y continuo que experimenta en su proyecto *Endless House* (Casa sin fin) (1924), cuyo primer prototipo se construyó en 1950 (fig. 3-24), el cual está lleno de referencias simbólicas y arquetípicas que recuerdan a las cuevas y chozas ancestrales:

Kiesler imagina el espacio como realidad fluctuante, animado por el cambio, imbuido de la temporalidad. Su objetivo final era inducir un estado elevado de conciencia para correlacionar el presente y la eternidad. (Pérez Gómez, 2006:105)

Para alcanzar esos espacios de la atemporalidad, que permite correlacionar el presente y la eternidad, Kiesler despoja al espacio de todo lo superfluo, lo accesorio, aquello que es transitorio y que lo ancla a un momento, así, aparecen lo primitivo, las fuerzas de la naturaleza, las tensiones naturales, tal y como De Chirico hacía con sus espacios metafísicos.

Fig. 3-24. Frederik Kiesler, *Endless House* (Casa sin fin), 1951, plano en tinta sobre papel. Fuente: The Museum of Modern Art, NY.

Fig. 3-25. Frederik Kiesler, *Endless House* (Casa sin fin), 1959, maqueta. Fuente: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Viena

La *Endless House* (*Casa sin fin*) es un reflejo del dinamismo de la cotidianidad de la vida, caracterizado en un espacio sin muros que, contenido en un caparazón, deja fluir los sueños de quien lo habita (fig. 3-25). La idea del espacio interior por encima de la forma externa (que para Kiesler es apenas un caparazón), se relaciona con los planteamientos de Loos acerca del interior-exterior.

La base teórica para este planteamiento fue desplegada durante los años treinta cuando Kiesler formuló su teoría sobre el *Correalismo* (1939), que plantea la destrucción de las barreras que separan al arte de la ciencia, incluyendo en su trabajo elementos científicos (bio-técnica) al mismo tiempo que elementos de origen mágico, poético y mitológico, todo recíprocamente relacionado con el medio ambiente físico, social y cultural donde el ser humano está inserto. Para Kiesler, la idea de continuidad psicofísica permite desarrollar al ser en concordancia con el macrocosmos.

Y es que, para Kiesler, la magia nace de la asociación entre lo conocido y lo desconocido, entre el pasado y el futuro, siendo una actitud intuitiva que combinada con lo racional crea las directrices del mundo artificial (Bottero, 1995:106). La arquitectura mágica será, para Kiesler, aquella ligada a la cotidianidad, lo expresa así en un texto no publicado de 1940: "La arquitectura mágica no es una arquitectura fantástica, soñada, como lo son los templos y castillos, esta es una arquitectura de la realidad de todos los días y todas las noches. (Recogido en Cantz, 2005:18)

En este contexto la *Endless House*, la casa que no se concluye nunca y que no tiene muros, funciona como una célula vital, de forma orgánica, que contiene información que permite nuevas experiencias vivenciales dentro de una continuidad espacial y espiritual que, posibilita el flujo de energías psíquicas y físicas, individuales y colectivas, mágicas y científicas que el hombre necesita. Para lograr la continuidad espacial, y de flujos, Kiesler experimentó básicamente con estructuras de concreto súper ligeras, eliminando columnas y trabes, dando forma a esferoides con superficies táctiles al interior que pretendían el mismo objetivo del interiorismo de Loos: la expresión y desarrollo individual del hombre gracias al espacio que habita.

La *Endless House* de Kiesler puede asociarse a esa necesidad de los dadaístas y surrealistas de volver a lo primigenio, en este caso por medio de un organismo más complejo, donde, de acuerdo con las lecciones del surrealismo, se manifiesta visible lo invisible,

desafiando la racionalidad aún durante el proceso de creación:

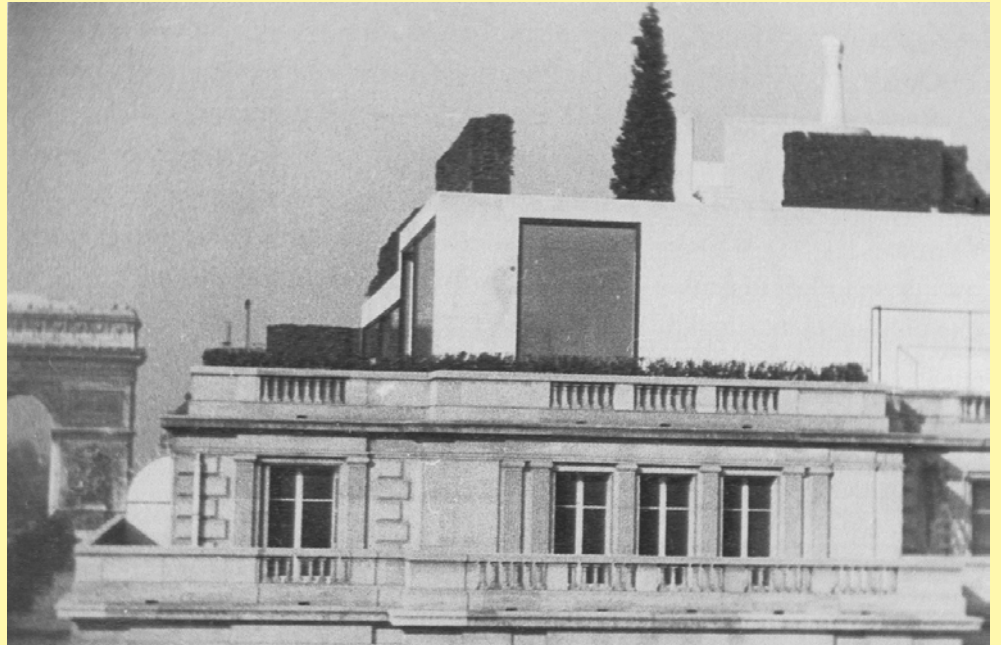
Para realizar estos diseños [Kiesler] no partía de un plan funcional ni del establecimiento de dimensiones, sino de unos dibujos gestuales, propios del automatismo surrealista. Efectivamente, algunas de sus ideas estaban próximas al surrealismo ya que él también esperaba liberar al hombre de las limitaciones físicas y psicológicas así como de los apremios impuestos por la vida moderna realizando una arquitectura anti-funcionalista. (Maderuelo, 2008:34)

El dibujo, la visión gráfica que se tiene del proyecto, son líneas que parten del deseo y de la libertad, para Kiesler éstas canalizan la experiencia y la sensibilidad. Para que esta visión no tenga filtros, el diseñador debe luchar contra el estilo al mismo tiempo que lucha contra sí mismo y así alcanzar la libertad. En el texto de 1940, *Arquitectura Mágica*, Kiesler lo describe así: “En la dualidad de la vision y el hecho, el surrealismo resucitó a la visión. El hecho fue solamente conservado como un ingrediente del subconsciente del hombre. En realidad, la visión se crea a si misma, automaticamente.” (Recogido en Cantz, 2005: 17)

Así se puede entender que, el principio *endless* de Kiesler, no pretende exclusivamente la experimentación del espacio, sino también el encuentro con la atemporalidad y su representación, sustentados en formas arquetípicas. Al mismo tiempo, se observa que en la Arquitectura Moderna el uso de arquetipos es sinónimo de serenidad constructiva, de tradición, gracias a la objetivación de la forma se alcanza esa sorprendente estabilidad que impregna a los espacios del *stimmung* o atmósfera de la atemporalidad.

...

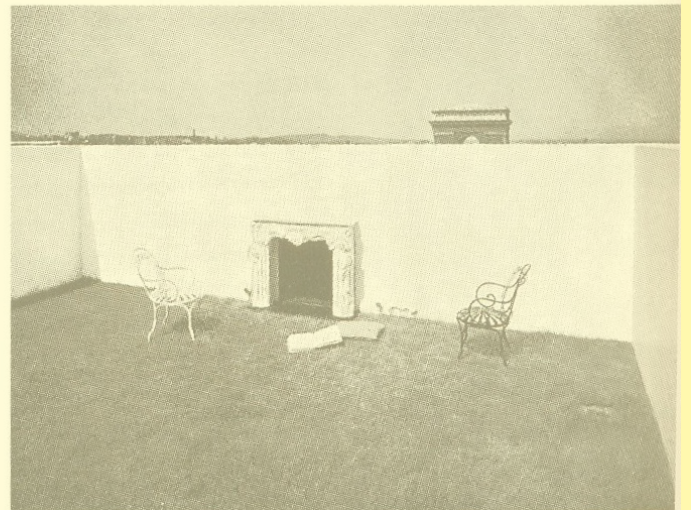
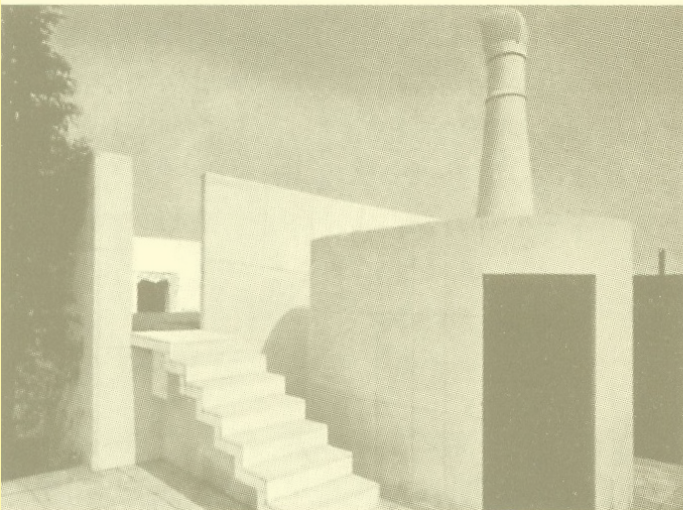
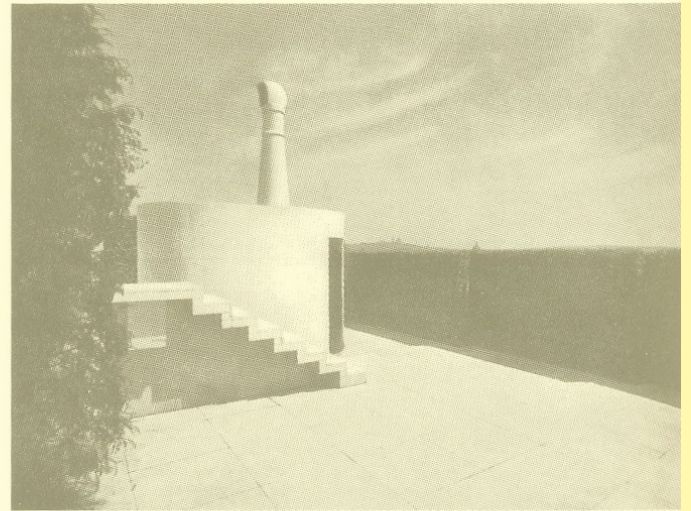
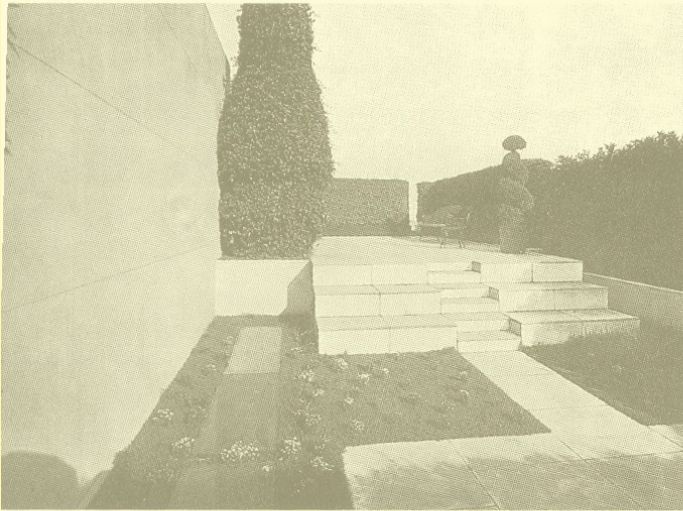
El ático Beistegui. Le Corbusier, Paris



En 1930, Le Corbusier recibió el encargo de rehabilitar el ático de un edificio localizado en París, precisamente en la gran avenida Campos Elíseos, de parte de Carlos Beistegui²³ quien pretendía, más que un espacio doméstico, crear un espacio social para celebrar reuniones y fiestas. La propuesta, que lamentablemente fue destruida, es un ejercicio de reflexión sobre la terraza-jardín y la ambigüedad espacial que podemos dividir en dos partes: el departamento y el *jardín de la azotea* (fig. 3-26).

El departamento en general merece una lectura plural porque está claramente impregnado de las marcas de Le Corbusier y Beistegui, quien llegó a consolidar una reputación como coleccionista de arte y diseñador de interiores en Europa²⁴. Con un programa de ninguna manera convencional y un interiorismo muy rebuscado, el departamento además, cuenta con ciertas peculiaridades de tecnología avanzada que incluyen muros y setos accionados electrónicamente, una cámara oscura en forma de un telescopio y una sala de cine con una pantalla de metal.

Por otro lado, el *jardín* refleja algunas de las preocupaciones más conocidas del arquitecto, como es el caso de la luz, las circulaciones alargadas para señalar cierta temporalidad en el descubrimiento de la forma, lo que hace menos evidente la influencia del cliente. Construido por encima de las plantas de zonas de esparcimiento y habitaciones, en la que Le Corbusier trabaja con una estructura tridimensional donde monta una serie de terrazas, en las que se sugieren recorridos utilizando arbustos que cortan el paso, llevando al visitante de forma guiada a través de los tres niveles que conforman la intervención, hasta el último recinto que, con un suelo recubierto por una alfombra verde de césped, está delimitado por muros blancos a la altura de la línea del horizonte y no está techado. (fig. 3-27)



En el *solárium*, ese recinto a cielo abierto, solo se encontraba una chimenea, una sala de estar y un espejo, dejaba ver por encima del murete blanco el Arco del Triunfo, la Torre Eiffel se extiende sobre la pared opuesta a la chimenea en el otro extremo del jardín. Pareciera que al “colocar” estos dos objetos, la chimenea y el Arco del Triunfo, en su campo visual, Le Corbusier se acercará a uno de los principales objetivos de la pintura metafísica: representar las cosas no como las vemos, sino como un recuerdo inmutable y definitivo de las mismas.

El jardín del ático Beistegui parece querer revelar algo: sus componentes son familiares, pero al mismo tiempo nos parecen extraños y discontinuos, fuera de la realidad que conocemos. Se encuentra entonces un objetivo común con dadaístas, surrealistas, metafísicos, todos vanguardistas, quienes experimentaron con la irracionalidad para conseguir socavar la realidad. Este recinto, una suerte de espacio flotante, gozoso y maravilloso, se convertía en una atmósfera mágica en donde se respiraba cierta tensión metafísica entre la continuidad dentro-fuera, tal y como sucedía en la pintura metafísica de De Chirico.

Para Alexander Gorlin (2005) la influencia de De Chirico sobre Le Corbusier tuvo un profundo efecto



en los primeros dibujos del último, específicamente en sus croquis de su viaje por Pisa (fig. 3-17), en donde identifica cierta relación con los interiores metafísicos y la serie de plazas vacías de De Chirico. Estos dibujos eran detalles que permitían señalar los rasgos distintivos de las formas que Le Corbusier observaba, imágenes que desvelaban la estructura subyacente de lo clásico, de la tradición. (Curtis, 2006)

Resulta interesante la apreciación de Gorlin, considerando que, de ser cierta la influencia del pintor italiano sobre el arquitecto suizo, ésta se haga notar en el dibujo de esas arquitecturas clásicas. Sobre todo, porque De Chirico también reconoce la relación ambigua entre el interior y el exterior en la pintura clásica, como podemos notar en la siguiente cita:

“La primera impresión que se recibe al mirar un cuadro de Rafael es una impresión de solidez. Esta impresión nos procura un bienestar profundamente espiritual, una especie de ritmo consolador, como si nos encontrásemos en una estancia de arquitecturas perfectas que tuviera en las paredes grandes ventanas rectangulares, recortadas en lo alto, a través de las cuales no se viera ángulo de naturaleza ni construcción humana algunos, sino tan sólo el cielo duro y extenso, y de la vida no se oyera más que sonidos lejanos y confusos.” (Recogido en Méndez, 2001:103)

La propuesta de Le Corbusier empuja a la *experiencia* del espacio en contra de las definiciones y de las realidades pequeñas, que limitan dicha experiencia, tal y como planteaba De Chirico, y al parecer aún antes Rafael. El espacio jardín del ático Beistegui, estimula la vivencia del espacio, buscando que el usuario, a través de la visión y del movimiento de su cuerpo, se percate del contraste entre lo abstracto y lo concreto (fig. 3-28). Le Corbusier parece reunificar por este proceder el espacio conceptual y el vivido a través de la experiencia corporal, lo sintético y lo analítico en sus acepciones puristas, el orden latente.

La tensión creada entre el interior y el exterior es evidente, primero a través de la separación física entre el departamento y el jardín, al cual se accede por medio de una escalera; luego, la colocación de objetos, en el espacio abierto, que habitualmente se localizan en un espacio interior (fig. 3-29); por último, la relación entre lo público y lo privado, el jardín es parte del espacio privado de la vivienda, ya que es independiente de la esfera pública de la ciudad, pero al mismo tiempo, es más público que en el interior de la vivienda, ya que es a cielo abierto y situado entre dos monumentos públicos que sobresalen en él y declarar su conexión con la ciudad.

Se nota también que existe, en este espacio, cierta tensión suscitada por la relación entre tradición y modernidad lo cual se denota en sus *interiores-exteriores*. Al respecto Colquhoun (1978) define el proceso creativo de Le Corbusier con un concepto: desplazamiento²⁵; bajo la consideración de que Le Corbusier se refiere a la tradición arquitectónica, a través de la re-interpretación de sus principios o la contradicción de los mismos, nunca partiendo de la nada.

Además, agrega que cada uno de los principios básicos del autor tienen una relación directa con la tradición clásica, ya sea de interpretación o de confrontación: los *pilotis* como inversión del pódium clásico, la ventana corrida y la fachada libre reducen a su mínima expresión las ventanas enmarcadas con pórticos, y su composición reguladora, de la fachada clásica; la planta libre rompe con la idea de la necesidad de tener muros de carga ininterrumpidos y da lugar a la abertura, por último, la terraza-jardín que desaparece las cubiertas a dos aguas y reconfigura un espacio a cielo abierto.

“Distinguiendo entre percepciones primarias (universales) y secundarias (particulares) [Le Corbusier] indica la voluntad de establecer una relación unívoca entre el objeto y la representación, con el fin de hacer así categóricamente objetivable el mundo de las formas” (Pizza, 1992: 243). En las primeras obras de Le Corbusier, Pizza reconoce la aspiración “de fijar en la modernidad (contextualizada) del presente la permanencia ineludible de la historia” (p. 238), las villas construidas entre 1922 y 1931, son la materialización del nuevo lenguaje de la forma objetivada, que oscila entre la tradición y la modernidad. Así, los *objets-thèmes* se transforman en *objetos-tipo* o *formas-tipo*: síntesis entre lo abstracto y lo concreto que domina los alzados y las fachadas, inclinación por los volúmenes elementales emulando la tradición clásica.





Notas Capitulo 3

1. El ensayo estaba ilustrado con imágenes de chozas de Dogon,
2. El texto de Lahuerta se refiere específicamente a la obra de Le Corbusier.
3. Tal es caso del libro: Fantastic Architecture (1980), Schuyt, M. & Elffers, J.
4. Alfred Barr, historiador del arte, fue el primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York.
5. Acuñada por Apollinaire en 1918.
6. Además de revisar el papel de Picasso en el arte y la cultura de la posguerra en Francia.
7. Atracción compartida con los futuristas italianos.
8. Bajo la consideración de que son, el sentido común y la experiencia, quienes nos dejan históricamente la mayor cantidad de verdades comprobadas.
9. Recordemos que la Neue Sachlichkeit (Nueva objetividad) se impuso la misión de crear una arquitectura estrechamente ligada a la realidad, vaciada de cualquier factor poético o espiritual
10. Se refiere al prólogo de Cerámica, en Der Stil [vol. II, Munich, 1879, p.3]
11. Para mayor información ver El principio del revestimiento, Fanelli, G. & Gargiani, R.
12. En realidad el ensayo de Armesto reflexiona sobre la obra de José Antonio Coderch a través de los postulados de Adolf Loos, como lo hemos visto en capítulos anteriores.
13. Condicionada por la Primera Guerra Mundial, que era vista como una herramienta de modernización en los instrumentos políticos, económicos y sociales.
14. Conocido con este sobre nombre a partir de 1920.
15. Breton y otros miembros del grupo adquirieron una gran colección de pinturas metafísicas en este período.
16. El término metafísico se ha asignado a la pintura de De Chirico en varios periodos de su trayectoria, muchas veces como adjetivo y no como definición de un movimiento. A nivel teórico De Chirico se interesó por articular teóricamente la metafísica a su obra hasta 1918, momento en el que escribió varios ensayos al respecto.
17. El argumento teórico sobre la metafísica de De Chirico parte de Friederich Nietzsche.
18. Cuando experimentaban con las etapas del sueño y el semi-sueño.
19. Siendo movimientos contemporáneos y partiendo ambos del pensamiento dadaísta. Ver Capítulo 1.
20. Y antes los cubistas con el collage.
21. La gran pendiente del terreno originó el aterrazamiento y enterramiento de las plantas.
22. El museo-galería contaba con cuatro salas: la de arte surrealista, la sala de arte abstracto, la de arte cinético y una sala temporal
23. Mexicano instalado en Europa después de la revolución, hijo de un terrateniente y ex embajador de México, cuya fortuna familiar se había formado gracias a la explotación de cultivos y minas de plata en Puebla.
24. Específicamente por su intervención, en 1951, del Palazzo Labia, en Venecia. Algunas revistas de interiorismo y sociales llegan a reconocer le goût Beistegui.
25. La idea del desplazamiento de objetos la desarrolló Marcel Duchamp y sus ready mades. Es decir, la experimentación de objetos cotidianos que al ser desplazados de su contexto original y colocarlos en una sala de exhibición se convertían en objetos de arte.

Bibliografía Capítulo 3

- Álvarez, Á. D. (2007). *El jardín en la arquitectura del siglo XX*. Barcelona : EUEA.
- Apollinaire, G. (1917). El nuevo espíritu y los poetas. *Gradiva Revista Literaria* (7-8, Septiembre 1989), 7-13.
- Armesto, A. (2008). Coderch y la lámpara maravillosa: la pregunta por la tradición. En *José Antonio Coderch* (págs. 16-97). España: SANTA&COLE.
- Armesto, A., & Diez, R. (2008). *José Antonio Coderch*. España: SANTA&COLE.
- Ballesteros Raga, J. (2004). *Frederic Kiesler : la casa sin fin = endless house 1950-59*. Madrid: Rueda.
- Banham, R. (1985). *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós.
- Batchelor, D. (1999). "Esta libertad, este orden": el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial. En *Realismo, racionalismo, surrealismo: el arte de entreguerras* (págs. 9-90). Madrid: Akal Ediciones.
- Boesiger, W., & Girsberger, H. (1971). *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bottero, M. (1999). *Frederick Kiesler : l'infinito come progetto* . Torino: Testo & Immagine.
- Bottero, M. (1995). *Frederick Kiesler. Arte, Architettura, Ambiente*. Milano: Electa.
- Breton, A. (1935). Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista. En *Manifiestos del Surrealismo* (A. Bosch, Trad., págs. 181-205). Madrid: Visor Libros.
- Cantz, H. (2005). *Friedrich Kiesler, Designer : Sitzmöbel der 30er und 40er Jahre = seating furniture of the 30s and 40s / Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung ; [Herausgeber: Monika Pessler, Harald Krejci]*. Frankfurt: Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung .
- Colquhoun, A. (1978). *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos 1962-1976*. Barcelona: GG.
- Curtis, W. (2006). *La arquitectura moderna desde 1900*. China: Phaidon.
- De Chirico, G. (1918). Sobre el arte metafísico. En *Sobre el arte metafísico y otros escritos* (J. J. Lahuerta, Trad.). Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos.
- De Chirico, G. (1990). *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. (J. J. Lahuerta, Trad.) Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos.
- Fanelli, G., & Gargiani, R. (1999). *El principio del revestimiento*. Madrid: AKAL.
- Fer, B., Batchelor, D., & Wood, P. (1999). *Realismo, racionalismo, surrealismo : el arte de entreguerras*. Madrid: Akal Ediciones.
- Foster, H. (2008). *Dioses prostéticos*. Madrid: AKAL.
- Foster, H., Krauss, R., & Bois, Y. A. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, Antemodernidad y Posmodernidad*. Madrid: Akal.
- Gorlin, A. (2005). The ghost in the machine. En T. Mical, *Surrealism and Architecture* (págs. 103-118). New York: Taylor & Francis Group.
- Gravagnuolo, B. (1988). *Adolf Loos. Teoría y obras*. España: NEREA.
- Kiesler, F. (1961). Textos acerca de la casa sin fin. En J. Ballesteros, *Cuaderno de*

investigación. *La casa sin fin, 1950-59* (págs. 45-58). Madrid: Rueda.

Lahuerta, J. J. (2002). *Antoni Gaudí 1852-1926. Antología Contemporánea*. Madrid: Alianza.

Lahuerta, J. J. (2009). Contra la entendida idea de una "poética surrealista" en la obra de Le Corbusier. En J. Calatrava (Ed.), *Doblando el ángulo recto. 7 ensayos en torno a Le Corbusier* (págs. 119-158). Madrid: Círculo de Bellas Artes.

LeCorbusier. (1999). *Toward a new architecture*. Cornwall: MPG Books.

Lehman, U. (2007). The uncommon object: Surrealist concepts and categories for the material world. En *Surreal Things: Surrealism and Design* (págs. 19-38). London: V&A Publications.

Lichtenstern, C. (1996). *Monumento a Apollinaire*. México: Siglo XXI.

Loos, A. (1910). Arquitectura. En *Escritos II. 1910/1932* (págs. 23-35). Madrid: El Croquis.

Loos, A. (1912). Arte vernáculo. En *Escritos II. 1910/1932* (págs. 61-69). Madrid: El Croquis.

Loos, A. (1898). Cristal y Arcilla. En *Escritos I. 1897/1909* (págs. 88-88). Madrid: El Croquis.

Loos, A. (1898). El principio del revestimiento. En *Escritos I. 1897/1909* (págs. 151-157). Madrid: El Croquis.

Loos, A. (2004). *Escritos I. 1897/1909*. Madrid: El Croquis.

Loos, A. (2004). *Escritos II. 1910/1932*. Madrid: El Croquis.

Loos, A. (1929). Josef Veillich. En *Escritos II. 1910/1932* (págs. 264-269). Madrid: El Croquis.

Loos, A. (1913). Mi escuela de construcción. En *Escritos II. 1910/1934* (págs. 74-76). Madrid: El Croquis.

Loos, A. (1913). Reglas para quien construya en las montañas. En *Escritos II. 1910/1932* (págs. 77-78). Madrid: El Croquis.

Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*. Madrid: Akal.

Majó, P. (2006). Mies y el fotomontaje. *DC. Revista de crítica arquitectónica* (15-16), 177-184.

Méndez, M. T. (2001). *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio De Chirico*. México: Ediciones sin nombre. UNAM.

Mical, T. (2005). *Surrealism and Architecture*. New York: Routledge. Taylor & Francis Group.

Ozenfant, A. (1926). Sobre las escuelas cubistas y postcubistas. En A. Ozenfant, & L. Corbusier, *Acerca del purismo: escritos 1918-1926* (págs. 199-213). Madrid: El Croquis Editorial.

Ozenfant, A., & LeCorbusier. (2004). *Acerca del purismo : escritos 1918-1926*. Madrid: El Croquis Editorial.

Ozenfant, A., & LeCorbusier. (1918). Después del cubismo. En *Acerca del purismo : escritos 1918-1926* (págs. 8-47). Madrid: El Croquis Editorial.

Ozenfant, A., & LeCorbusier. (1921). El purismo. En *Acerca del purismo: escritos 1918-1926* (págs. 67-86). Madrid: El Croquis Editorial.

Pérez Gómez, A. (2006). *Built Upon Love: Architectural Longing After Ethics And Aesthetics*. Cambridge: MIT Press.

Pizza, A. (1992). En busca de una expresión original y antigua. En A. Ozenfant, & L. Corbusier, *Acerca del Purismo: escritos 1918/1926* (págs. 233-266). Madrid: El Croquis Editorial.

Ramírez, J. A. (1983). *Edificios y sueños. (Ensayos de arquitectura y utopia)*. Málaga: Universidad de Málaga.

Semper, G. (2004). *Gottfried Semper: Style in the technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*. (H. F. Mallgrave, Ed.) Los Ángeles: Getty Research Institute.

Semper, G. (2004). *Style: Style in the Technical and Tectonic Arts, Or, Practical Aesthetics*. Los Ángeles: Getty Publications.

Silva Pretel, R. (2006). Prólogo. En G. Apollinaire, *Obras escenciales I*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Vesely, D. (1978). Surrealism, Myth and Modernity. *Architectural Design* (2-3), 88-95.

Wood, G. (2007). *Surreal things. Surrealism and Design*. London: V&A.



capítulo 4

Vidas paralelas:
en búsqueda de la tradición

Vidas paralelas: en búsqueda de la tradición

Hasta ahora, la tarea ha consistido en desmontar los planteamientos de dadaístas y surrealistas para poder así desvelar las intenciones y procesos creativos de ambos movimientos. De esta forma se ha permitido reconocer la complejidad del pensamiento de una época, las primeras décadas del siglo XX, así como evidenciar las coincidencias entre los actores culturales, artísticos, sociales, etc. del período, incluso de aquellos alejados geográficamente del espacio físico donde se desarrolló la vanguardia artística (el continente europeo). Tal es el caso de la escena artística del México post-revolucionario que, a pesar de la firme decisión de no renunciar a su identidad, el espíritu de la vanguardia llegó a trascender, como se ha visto antes, en muchos ámbitos.

Probablemente, esta asociación puede calificarse de caprichosa, incluso de inconexa: dos geografías, dos realidades; la atmósfera pesimista y optimista, al mismo tiempo, de Europa, el clima de reciente libertad en México, su crecimiento económico y su apertura al mundo; dos climas, dos culturas. Pero ese abismo temporal, cultural y geográfico que distancia ambas realidades se desvanece al confrontarlas, y descubrir que ambas comparten una misma inspiración, unas mismas reglas de juego y, por supuesto, una misma aspiración: alcanzar al espíritu de la modernidad.

Así, en los primeros capítulos de esta tesis se ha buscado desplegar a fondo, y de manera independiente, las estructuras conceptuales que prefiguraron, y hoy dan lugar, a la interpretación que se tiene acerca de la Arquitectura Moderna y las Vanguardias Artísticas en general, particularizando en el Dadaísmo y el Surrealismo. Con esta estrategia no se pretende diluir a la Arquitectura en un debate multidisciplinar, sino extender su ámbito más allá del objeto construido, con el fin

de avanzar en la comprensión de los procesos de cimentación del pensamiento en el mundo moderno. No obstante, ya que la relación entre Arquitectura y otras disciplinas artísticas existe desde siempre, se busca establecer otros trayectos de ida y vuelta que abran la posibilidad de encontrar, en el ámbito de cada una de éstas, *nuevas estructuras* que se levanten como resultado de la interacción entre ambas.

Bajo la pretensión principal de destacar el carácter compositivo de la arquitectura, se ha explorado la relación entre la Arquitectura y el Surrealismo profundizando en los procesos generadores del Surrealismo y del Proyecto Arquitectónico Moderno, teniendo como hilo conductor el concepto de tradición y su relación con la historia, la experiencia y, especialmente, el espacio.

Estableciendo que dadaístas y surrealistas experimentaron con técnicas y métodos para alcanzar las *imágenes del espíritu*, esos arquetipos, cargados de experiencia colectiva a través de los cuales se replantea la relación del tiempo, el espacio y la historia, se ha señalado el valor del pensamiento surrealista en la Arquitectura, pero sobre todo la relación de interdependencia que existió entre el arte y la Arquitectura en el período, estableciendo como principio que gracias a las Vanguardias artísticas se rompieron definitivamente los límites entre el Arte y la Arquitectura Moderna.

Así, se ha querido dejar claro que bajo, un particular punto de vista, los surrealistas a través de técnicas y procesos llegaron a lo que la Modernidad planteaba en Arquitectura, la *sachlichkeit* u objetividad de la forma, y es que, a través de las formas de la tradición, las formas objetivas, los arquitectos modernos pretendían recoger la cultura y experiencia universal, alejándose de los estilos y la ornamentación como materia de inspiración.

Ahora bien, aunque la relación entre Barragán y O' Gorman puede justificarse por su pertenencia a un momento histórico común, que delimita un plano histórico que los contiene a los dos, más allá de esta coincidencia, que se puede definir como "casi irrelevante", interesa establecer otros planos que permitan un diálogo productivo entre ambos. De hecho, más que destacar las relaciones recíprocas entre los autores, se pretende destacar los múltiples cruces entre ellos. No se trata, por tanto, de encontrar coincidencias en sus obras arquitectónicas, sino más bien de desplegar zonas de encuentro

a partir de las relaciones establecidas antes entre la Arquitectura y el Surrealismo. El espacio de encuentro entre Barragán y O' Gorman surge como consecuencia de profundizar en sus respectivas trayectorias.

El planteamiento de esta investigación rompe las fronteras disciplinares partiendo de los procesos de producción del arte para después referirse a la arquitectura, abriendo la posibilidad a un análisis relacional e interdisciplinar que, a manera de conclusiones, nos servirá para sintetizar los planteamientos vertidos anteriormente.

El método relacional provoca la búsqueda de relaciones que están por encima de la forma del objeto arquitectónico. En este sentido en primer lugar, se establecen vinculaciones, de carácter metafórico/discursivo, pero que se intuye pueden acercar a bocetar el sinuoso camino que, a lo largo de la trayectoria de ambos autores, se ha recorrido entre la modernidad y la tradición. En segundo lugar, se contraponen tres mecanismos compositivos propios de la vanguardia, la automatización, el desplazamiento y el *spaesamento* o desorientación, a la producción arquitectónica de Barragán y O' Gorman, con el fin de cotejar conceptos, recursos y mecanismos creativos, propios del Surrealismo en la obra de los autores mexicanos.

Este análisis permitirá dilucidar hasta dónde durante el proceso compositivo moderno se cruzan dos formas de pensamiento: el método racional científico, asentado en la palabra y el discurso y el pensamiento liberado, irracional, basado en las imágenes, la memoria y la tradición. Entendiendo como tradición el trasfondo cultural al que los modernos recurrieron como fuente de inspiración y, al proceso y métodos compositivos, como herramientas para tocar la *forma pura* que la tradición ofrecía.

Sin apostar por la existencia de una arquitectura surrealista, se evita ver al Surrealismo como un sistema de producción de formas, sino que, se reconoce que gracias a la experimentación en los procesos de producción de la Vanguardia Artística, se abrió una puerta alternativa en el proceso creativo general con incidencia en el debate cultural moderno. Así, se recurre a los planteamientos y postulados del Movimiento Dada y el Surrealismo, así como de autores como Adolf Loos y Le Corbusier, además de los conceptos e interpretaciones de C.G. Jung para ahondar en el ámbito de la psicología.

4.1 Luis Barragán y Juan O' Gorman

Mexicanos y coetáneos, Luis Barragán (Guadalajara, 1902- Ciudad de México, 1988) y Juan O' Gorman (Ciudad de México, 1905-1982), criados en familias conservadoras y con sólidas ascendencias católicas¹, vivieron plenamente el ambiente revolucionario de los inicios del siglo XX.

Ingeniero Civil² por la Escuela Libre de Ingeniería de Guadalajara (1923), Barragán siempre hizo el trabajo de un arquitecto. O' Gorman, pintor, arquitecto, titulado en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1927) y "con voluntad de albañil" según escribe en su propio epígrafe en 1957³, durante buena parte de su carrera se hacía llamar ingeniero. Ambos, desde el ambiente universitario, conformaron grupos con sus colegas que a largo plazo lograron sobresalir en el ámbito de la arquitectura moderna mexicana: Barragán con Pedro Castellanos, Ignacio Díaz Morales y Rafael Úrzuza, destacarían como protagonistas de un movimiento reivindicativo de los valores regionales, aunque sin rechazar el influjo universal de la modernidad⁴; por otro lado, O'Gorman fue identificado con Álvaro Aburto, Juan Legarreta y Enrique Yáñez como *escuela funcionalista*.

Unos y otros coincidían en el desprecio hacia la imposición gubernamental por el estilo neocolonial como expresión de la arquitectura nacional⁵ y manifestaron sus inquietudes a través de escritos y manifiestos. Y es que entre 1920 y 1940, se vivían todavía tiempos políticos polarizados en México y esto influía en el desarrollo cultural y artístico del país. Los intelectuales, ahora en el poder, buscaban reforzar ideológicamente la idea de nación, así que cuando José Vasconcelos forma parte de la organización estatal impulsa al muralismo, como arte pictórico nacional, y a la arquitectura neo-colonial como expresión del carácter nacional.

A pesar de las diferencias con el sistema, el gremio de arquitectos, con un serio compromiso político-social, se suma al proyecto de construcción nacional desde dos trincheras: primero desde la re-evaluación de lo local y lo tradicional en la construcción y, en contrapunto, desde la preocupación por adoptar las pautas de la vanguardia europea, a través de la cual, se llegaría a la modernidad. Llegó entonces un período de experimentación en donde se transita a través del *art déco* y el estilo indigenista (fig. 4-1), intentando conciliar transformación y vuelta al origen.



Figuras claves del período son Carlos Obregón Santacilia (1896-1961), Juan Segura Gutiérrez (1898-1989) y José Villagrán García (1901-1983). Este último es considerado uno de los pioneros de la arquitectura moderna en México, gracias a sus postulados teóricos desarrollados, a partir de 1924, en la cátedra de Teoría de la Arquitectura de la Escuela Nacional de Arquitectura, además de la construcción de la Granja Sanitaria del Instituto de Higiene en 1925 (fig. 4-2), O’Gorman colaboró en este proyecto (O’Gorman, 2007:82) y también trabajo con Carlos Obregón Santacilia.

En 1929 el joven O’Gorman inicia los trabajos de su primera obra: una vivienda para sus padres localizada en la calle Palmas (hoy Diego Rivera), en San Ángel, en la Ciudad de México. Un ejercicio experimental basado en el postulado de Le Corbusier la “máquina para vivir”, en el que O’Gorman desarrolló una expresión *ingenieril* basada en la eficacia y lejana a la estética arquitectónica. La casa, conformada por una caja acristalada que flota por encima de una planta baja libre y una segunda caja adosada con muros e instalaciones aparentes, fue considerada como la primera casa funcional en México (fig. 4-3). Dos años después, en 1931, O’Gorman comienza la construcción de las viviendas para Diego Rivera y Frida Kahlo en la misma calle Palmas.

Así, mientras Juan O’Gorman colaboraba, y debatía con su propia obra, con los grandes maestros de la arquitectura de la época, además hacedores del México moderno, Luis Barragán participaba de una escuela más conservadora, también interesada en la vanguardia europea pero mucho menos decidida a transformar una realidad que resultaba muy lejana de la que se vivía en la capital del país⁶.

Fig. 4-1. José A. Cuevas, Lotería nacional, 1932-42. Fuente: La arquitectura mexicana del siglo XX, p. 6

Fig. 4-2. J. Villagrán García, Granja Sanitaria del Instituto de Higiene, laboratorios, 1925. Fuente: José Villagrán García, p.34



En la década de los treinta y bajo el mandato populista de Lázaro Cárdenas, quien inició su gobierno en 1934, las políticas de construcción del país se transformaron, consolidando proyectos que se habían planteado en los gobiernos que le antecedian: la reforma agraria, la industrialización, la política de masas, expropiación de recursos, conformación de sindicatos, etc. Las acciones de Cárdenas, de carácter socialista, tuvieron gran influencia en el ambiente social, cultural⁷ y económico del país y, por supuesto, se hicieron notar en la arquitectura. Nuevamente José Villagrán García y sus discípulos de la escuela *funcionalista*, que había desarrollado en la Escuela Nacional de Arquitectura, fueron capaces de responder a las necesidades del estado, O' Gorman uno de ellos, tuvo en este período una de las etapas más prolíficas de su carrera en el sector público gracias, en parte, a su cercanía ideológica con el gobierno de Cárdenas. El lenguaje funcionalista se asoció entonces a la idea progresista de la izquierda, marcando por fin una distancia muy clara con las tendencias post-revolucionarias que apostaban por lo neo-colonial.

Para Luis Barragán la historia durante los primeros años de la década fue muy diferente. Guadalajara no vivió la efervescencia y agitación cultural de la época post-revolucionaria como pasaba en la capital del país, su espíritu provinciano apostaba más francamente por la tradición local que por el nacionalismo y/o la vanguardia. Bajo estas circunstancias comienza Barragán su ejercicio profesional, después de una estancia de un año en Europa. Sus primeras intervenciones, todas residenciales y desarrolladas entre 1928 y 1931, las resuelve a través de la síntesis entre la arquitectura vernácula tapatía y sus recuerdos del mediterráneo: patios, arcos, terrazas, etc. Un ejemplo notable de esta primera etapa es sin duda la casa para Efraín González Luna (1928-1930), edificación robusta en la que destaca una torre con tintes andaluces, que se desplanta en una serie de plataformas que van conduciendo al interior de la vivienda (fig. 4-4). La relación entre interior y exterior se privilegia de forma excepcional en una serie de espacios como son el zaguán, el patio y la terraza pergolada, que además permiten un excelente manejo de la luz en interiores.

Así, comienza una destacada carrera que apenas se ve interrumpida por una serie de acontecimientos: una estancia corta en México capital (1929), la muerte de su padre (1930) y un viaje, en esta ocasión haciendo una escala muy productiva en Nueva York, para trasladarse luego a Europa (1931), sin embargo su carrera se reanuda sin inconvenientes hasta 1935, fecha en la que decide cambiar su residencia definitivamente a la ciudad de México. A pesar de la distancia, Barragán continuó con algunas intervenciones

Fig. 4-3. Juan O'gorman, Casa Cecile O'gorman, modificada, 1929. Fuente: Barragán, *space and shadow*, p. 107



en Jalisco, siempre apoyado de su colega y amigo Ignacio Díaz Morales.

En la segunda parte de la década de los treinta seguían construyéndose grandes obras institucionales en el campo de la educación y la salud (fig. 4-5) que completaban la imagen populista que el gobierno pretendía, así, el contexto arquitectónico seguía dominado por el funcionalismo. También se continuó con la experimentación en materia de vivienda social, formalizando varios proyectos que llegaron a cimentar las macro intervenciones en materia de vivienda popular financiada por el estado, de la siguiente década. Y es que, las migraciones campo-ciudad que se habían desatado en 1910, por la Revolución, seguían produciéndose aún a mayor escala; el centro de la ciudad presentó graves problemas de congestión, contaminación, especulación del suelo, etc. por lo que el desarrollo inmobiliario tuvo un momento álgido durante toda la década. Comenzaron entonces su proceso de consolidación las colonias Chapultepec, Condesa, Cuauhtémoc, Hipódromo, Juárez, Roma, San Ángel, San Rafael y Tacubaya.

Para Barragán, ya en la capital, estas circunstancias significaron una gran oportunidad para desarrollar una densa carrera como proyectista, constructor e inversor inmobiliario, integrándose de lleno al lenguaje *funcionalista* que daba un “toque” comercial a la modernidad; en estos años construyó una variedad de

Fig. 4-4. Luis Barragán, Casa Gonzalez Luna, Guadalajara, fachada, (1928-1930). Fuente: Fotografía del autor, 2010



obras residenciales: pequeños edificios de departamentos, casas unifamiliares en condominio, casas unifamiliares, etc. que lo colocaron en el panorama arquitectónico aunque sin destacarse especialmente. Sin embargo, Barragán se suma a la corriente formal de la Ciudad de México con cierta introspección.

Por su parte, O'Gorman comenzaba en 1935 una fructífera trayectoria como muralista que extendería sus actividades al ámbito artístico, además de integrarse plenamente a las actividades académicas⁸ en el Instituto Politécnico Nacional, como profesor fundador de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura.

En *The New Architecture in Mexico*, de Esther Born, presenta por primera vez la obra funcionalista de Barragán y O'Gorman, uniéndolos a los grandes maestros Villagrán García, Obregón Santacilia y Carlos Tarditi, así como a otros arquitectos emergentes como Ignacio Díaz Morales, Enrique Yáñez, Juan Legarreta y Enrique de la Mora. El texto señala a Villagrán, O'Gorman y Legarreta como los auténticos representantes de las tendencias funcionales de la época, haciendo hincapié en que, si su producción arquitectónica no es completamente fiel a la tendencia, si lo es la conceptualización de la misma. (Born, 1937)

A pesar del reconocimiento nacional e internacional, al acercarse a la década de los cuarentas, Barragán con 38 años y O'Gorman con 35, deciden abandonar el ámbito profesional de la arquitectura. Barragán se confiesa cansado del trato de los clientes y decide convertirse él mismo en el principal inversionista de su obra, lanzándose así a la aventura de la especulación urbana, atendiendo exclusivamente encargos de diseño paisajístico. O'Gorman, en cambio, se declara decepcionado del rumbo que había tomado la modernidad, básicamente porque los postulados funcionalistas se habían convertido en una especie de estilismo que dejó de garantizar eficiencia para garantizar poca inversión.⁹

Ciertamente la preocupación de ambos arquitectos tenía mucho sentido, las políticas de intervención social que comenzaron después de la Revolución se fueron transformando en franca especulación por parte de inversores según avanzaban las propuestas para los grandes proyectos habitacionales. Así, el primer multifamiliar en vertical que se construyó fue el Multifamiliar Miguel Alemán (1947-1949) de Mario Pani (fig. 4-6), ubicado en la Colonia del Valle, con

Fig. 4-5.J. Villagrán García, Instituto Nacional de Cardiología, fachada sur, 1937. Fuente: José Villagrán García, p. 43



1080 unidades de vivienda, en diversas tipologías, y 168 locales comerciales. Pani amplió la densidad de la zona, se pretendía construir 200 viviendas, hasta 1000 habitantes por hectárea¹⁰, con lo que logró aumentar infinitamente las ganancias por el uso del suelo. A este le siguió el conjunto Benito Juárez, con 980 unidades, comienza a perder escala. Más tarde, casi dos décadas después, en 1964, el mismo Pani concibió el Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco (fig. 4-7) para albergar a 100,000 personas. Con una escala deshumanizada, sin posibilidad de expresión individual ni identificación de los usuarios.

Roberto Segre (2005) se refiere a este fenómeno, común en toda Latinoamérica entre 1940 y 1960¹¹, y al porqué de la deshumanización de estos conjuntos: “La vivienda-mercancía establece parámetros muy estrictos en su determinación que invalidan toda experimentación creativa si no está dirigida a resaltar atributos simbólicos que identifican la vivienda con un estatus social o económico”. (p. 25)

Por otro lado, habrá que destacar que durante todo el período de gobierno de Miguel Alemán (1946-1952), México vivió unos años de desarrollo económico que permitieron al estado y, por primera vez, a la iniciativa privada aventurarse en grandes proyectos que significaron la imagen del México moderno que se venía persiguiendo desde inicios de siglo. Alemán procuraba el desarrollo económico y productivo de los ciudadanos, lo que fomentó la expansión de la ciudad de México hacia el sur.

Fig. 4-6. Mario Pani, Multifamiliar Miguel Alemán, 1947-49. Fuente: La revolución callada. pag.270

Fig.4-7. Mario Pani, Conjunto habitacional Nonoalco-Tlatelolco, 1964. Fuente:



Barragán, retirado de su trabajo como arquitecto y con una alta visión empresarial, se suma a la iniciativa de crecimiento planteada por Alemán. Comienza entonces el proyecto de *El Pedregal*, un fraccionamiento para residencias de nivel medio alto, que desarrolló, entre 1945 y 1950, en unos terrenos al sur de la ciudad que técnicamente se consideraban inhabitables¹² por ser una enorme extensión de lechos de lava volcánica. Durante esos años, el despacho de Barragán prácticamente se había convertido en una oficina de desarrollo inmobiliario, aunque es destacable el trabajo que realizó como urbanista y paisajista en *El Pedregal*. Su otra ocupación era de carácter privado y también propio: el diseño de dos casas habitación en Tacubaya.

Por su parte, O'Gorman seguía dedicado a la pintura cuando fue llamado a participar en la obra ícono del gobierno de Alemán: Ciudad Universitaria¹³, construida precisamente al sur de la ciudad de México, en el Pedregal de San Ángel. El proyecto fue concebido y madurado entre 1943 y 1946, para inaugurarse finalmente en 1952 (fig. 4-8). O'Gorman participó como arquitecto y muralista en este macro-proyecto que involucró a varias decenas de arquitectos, y otras tantas de estudiantes, comandados por Enrique del Moral y Mario Pani. La participación de Luis Barragán, como diseñador de paisaje, no está formalmente documentada.

Ciudad Universitaria nació marcada por un debate que ya se extendía cinco décadas: la importancia del espíritu de la *mexicanidad* en la arquitectura y la trascendencia de la integración plástica. El resultado es un conjunto urbano eficaz en el que destacan cada uno de los

Fig. 4-8. Ciudad Universitaria, 1952. Fuente: Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, p. 39



objetos arquitectónicos. A nivel plástico la conjugación de formas que referenciaban la época precolombina, materiales tradicionales, sistemas constructivos contemporáneos y las intervenciones artísticas de los grandes maestros muralistas (Rivera y Siqueiros), conformar una expresión única y característica de la arquitectura mexicana. El Museo Nacional de Antropología e Historia (1964), de Pedro Ramírez Vázquez, estuvo marcado por estos referentes. (fig. 4-9)

Paralelamente a su participación en Ciudad Universitaria, O' Gorman trabajó en su último proyecto arquitectónico: su casa; también ubicada en el sur de la ciudad y en la cual vivió hasta 1968, año en que la residencia fue vendida y totalmente renovada. Juan O' Gorman se suicidó en enero de 1982.

Para entonces, Luis Barragán vivía en la casa que había diseñado para sí en la Colonia Tacubaya (1947). Después de su gran aventura de *El Pedregal*, Barragán se mantuvo activo como urbanista, paisajista y arquitecto. En 1980, ocho años antes de su muerte, le es concedido el Premio Pritzker.

En la década de la muerte de Barragán y O' Gorman, los ochentas, la arquitectura en México se había pluralizado, aunque la necesidad de encontrar un lenguaje representativo de la cultura nacional seguía siendo, para muchos arquitectos, la prioridad de sus propuestas plásticas.

Fig. 4-9. Pedro Ramírez Vázquez, Museo Nacional de Antropología e Historia, 1964. Fuente: La arquitectura mexicana del siglo XX, p.121

A partir de esta puesta en común entre Barragán y O' Gorman, interesa tejer un entramado de vínculos que permita el diálogo entre el pensamiento y la obra de cada uno de los autores, dejando de lado los aspectos históricos o biográficos antes referidos. Para lo cual se proponen ciertas vinculaciones que intentan poner de manifiesto las coincidencias existentes en la trayectoria de los autores, considerando que resulta útil para detectar las posibles intenciones proyectuales y la relevancia que cada una tienen a lo largo de la trayectoria personal del autor. Estas vinculaciones plantean que lo que ambos arquitectos comparten, más allá de un momento histórico, es la voluntad de superar el dilema entre la aceptación de las formas heredadas del pasado y su rechazo.

De esta forma se establece un nexo entre el pensamiento de ambos autores, a partir de las nociones de *tradición* y *modernidad*, apoyado en la selección de tres pares de obras que se recogen tres momentos de las trayectorias de Barragán y O'Gorman, abriendo un diálogo entre sus arquitecturas. Así, se pretende hacer notar que estas vinculaciones les unen de tal manera que se hace imposible tratarlos separadamente: ya que sólo si los contemplamos simultáneamente es posible vislumbrar la necesidad, que ambos autores comparten, de interpretar el pasado para construir y dar sentido al presente. (fig. 4-10)

moderнизм

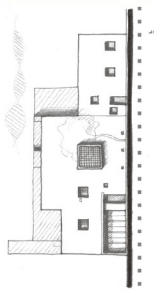
tradición

Juan O' Gorman

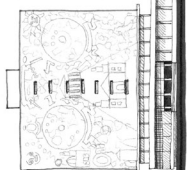


Casa para dos familias
(1936)

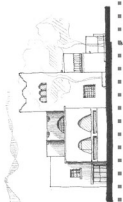
Casa-Taller Diego Rivera y
Frida Kahlo (1931)



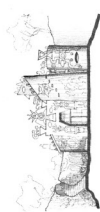
Casa Taller Luis Barragán
(1947)



Biblioteca Central
(1949)



Casa Gustavo Cristo
(1928)



Casa Juan O' Gorman
(1949)

Luis Barragán

4.2 Vínculos metafórico/discursivos

4.2.1 *Vers une architecture, Jardins enchantés & Les Colombières*

En 1925, en la Exposición Internacional de Artes Decorativas, en París, Le Corbusier presentó el Pabellón de *L'Esprit Nouveau* con el cual pretendía demostrar que la industria era capaz, por sí misma, de generar una nueva clase de belleza. Sin ninguna decoración, el pabellón fue construido con materiales experimentales y amueblado con objetos de uso cotidiano (sillas comunes de cafeterías o recipientes de cristal de laboratorio), además de un par de cuadros, entre los que se encontraba *El Balaustre*, de Léger. (fig. 3-13)

En la misma exposición Ferdinand Bac (1859-1952) presenta un pequeño jardín y dos de sus libros *Jardins enchantés & Les Colombières*. De estos dos autores, Le Corbusier y Ferdinand Bac, se alimentan los primeros años de formación crítica de Barragán y O'Gorman. Le Corbusier el gran maestro de la arquitectura moderna y Bac "un dibujante y escritor aficionado al diseño de jardines, cuyo pensamiento se orientaba hacia un revisionismo ecléctico de las raíces mediterráneas del jardín." (Álvarez, 2007:304)

Como hemos visto en los capítulos anteriores *Vers une architecture (Hacia una arquitectura)* (1923) fue un libro transgresor no solamente en sus contenidos, sino también en su presentación, por lo que no es de extrañar que un joven estudiante de arquitectura, con 21 años, quedara impactado con el documento: "Por el año de 1924, los editores enviaron a México el libro del arquitecto suizo-francés Le Corbusier, intitulado *Hacia una arquitectura*. Compré y leí este libro varias veces con el mayor interés" (2007:76), comenta O'Gorman en su autobiografía.

Después de varias lecturas O'Gorman agrega "...tenía la necesidad urgente de hacer una casa que fuera ingeniería más que arquitectura, o bien, una arquitectura que, como decía Le Corbusier, fuera una máquina para habitar" (p.83). Misión cumplida, la actitud provocadora y propagandística que Le Corbusier imprimió en los conceptos vertidos en el libro daban resultado. *Vers une architecture (Hacia una arquitectura)* no es un libro para reflexionar, era y es, un documento que incita a la transformación. Tampoco admitía contestaciones o diálogos, pero dejaba muy claro el papel que

ejercía la tradición en relación a la modernidad: la posibilidad de síntesis entre la libertad y el orden de *l'esprit nouveau*.

Para Ida Rodríguez Prampolini (1983) O'Gorman logra "... aprovechar y usar el instrumental del funcionalismo internacional, no como forma artística sino como el material único que sirviera a su realidad. O'Gorman se convierte con entusiasmo y valor en un intelectual orgánico de los mejores propósitos de la Revolución" (p. 35). El lema de Le Corbusier, "Arquitectura o Revolución" aterrizó en una realidad ávida de cambios, vanguardia y modernidad, la realidad mexicana.

Sin embargo, la herencia de Apollinaire no solamente llegó a México de la mano de Le Corbusier, en literatura el Estridentismo mexicano (1922-1927) también era influenciado por el autor de *L'esprit nouveau et les poètes* (*El espíritu nuevo y los poetas*), conformando el incipiente ambiente vanguardista que propiciaría la consolidación de los Contemporáneos, grupo literario que buscó la compatibilidad de la vanguardia y la mexicanidad.¹⁴

Por otro lado en 1925, Luis Barragán está en París. Durante su visita a la Exposición Internacional de Artes Decorativas se interesa por la obra de Ferdinand Bac, especialmente por la obra literaria cargada de ilustraciones que representaban la fantasía del jardín musulmán y las construcciones del norte de África (González Gortázar, 1991:29). Bac en *Les Colombières* (1931) pretende reivindicar la tradición cultural del jardín mediterráneo que estaba plena de poética, misterio, color, magia y sorpresa, dejando de lado los estilos y sus limitaciones para elegir:

...entre las formas nacidas en el Mediterráneo, despojándolas de todo lo que denunciara el carácter demasiado decidido del tiempo, de las religiones y de los reinos, desarrollando una síntesis suficientemente clara para reencontrar el signo ancestral que las unifica a todas en una sola familia, bañada por el mismo mar, por el mismo clima y la misma cultura original. (Recogido en De Michelis, 2001:44)

Barragán quedó fascinado con estos conceptos, vuelve a México con algunos ejemplares de los libros de Bac y los entrega sus

colegas, quienes, al igual que Barragán, encuentran en el discurso de Bac una forma de actuar, un camino a seguir, la salida que los alejaba de las imposiciones gubernamentales referentes al neo-colonialismo (González Cortázar, 1991:35). Como en el caso de Juan O’Gorman y *Vers une architecture*, una obra literaria hace de guía espiritual a estos jóvenes arquitectos.

Ahora bien, ambas obras tienen un punto en común y es el hecho de encontrar en la tradición cierta capacidad de síntesis que logra, en el caso de Le Corbusier equilibrar la libertad y el orden manifiestos en *l’esprit nouveau*; en el caso de Bac, la tradición sintetiza signos, arquetipos, que estando por encima del tiempo y el espacio, son capaces de dotar de identidad a una cultura, “Bac conjuga dos tradiciones en su visión de la arquitectura: la árabe mediante el estilo morisco de Andalucía y el sur de España, y la occidental moderna”. (Orendáin, 2004:65)

Otro punto de coincidencia aparece en un texto posterior de Bac, en 1925, que se acerca aún más a los planteamientos de Le Corbusier. En *Villas et Jardins Méditerranéens* (*Villas y Jardines Mediterráneos*) Bac plantea en la supresión del ornamento¹⁵ la manera de encontrar esos valores esenciales a los que se venía refiriendo:

...la supresión total del ornamento, que a lo largo de los siglos se ha acumulado hasta la náusea alrededor de formas generadas por la propia razón. Los actos aparentemente más revolucionarios en el campo de la estética no son más que el retorno a un ideal antiguo, perdido por esta necesidad de los hombres de agregar sin tregua elementos a los ya de por sí suficientes en origen. (Recogido en De Michelis, 2001:46)

La vuelta al origen, eliminando toda ornamentación excesiva y rescatando las formas puras que la tradición carga, es para ambos autores la posibilidad de encontrar una nueva estética, representativa de la época y con trascendencia futura, Le Corbusier lo explica así en la conferencia que da en La Sorbona de París, el 12 de Junio de 1924:

Esta noche quisiera intentar mostrar que la arquitectura de la época moderna ha salido de sus vacilaciones, que posee

la técnica sana y poderosa capaz de sostener una estética ya formulada, por otra parte, por prescripciones profundas, técnica absolutamente nueva, pura, homogénea, estética que es la conclusión de una época renovada y que, tras muchos avatares y caminos opuestos ha logrado alcanzar en lo más hondo de nosotros mismos las bases esenciales de nuestra sensibilidad, las bases puramente humanas de la emoción. Y tal vez será entonces cuando tomemos conciencia de que esta nueva arquitectura, así condicionada es susceptible de grandeza y de añadir un nuevo eslabón en la línea de las tradiciones que se hunden en el pasado. (Recogido en Mendoza, 2004:11)

En las obras que producen Barragán y O’Gorman en esta primera etapa de su trayectoria se deja ver muy claramente la influencia de los textos a los que nos hemos venido refiriendo.

Tal es el caso de la Casa Gustavo Cristo (1928-1931), encargo del Lic. Gustavo R. Cristo, entonces presidente municipal de Guadalajara (figs. 4-11 a 4-14). La casa habitación es un entramado espacial donde interior y exterior se complementan, evocando al mismo tiempo el jardín mediterráneo y la arquitectura regional mexicana, donde se intuye la labor de síntesis que propone Bac en sus jardines. Así, a partir de una suma de espacios se va transgrediendo la intimidad familiar. Primero a través de los jardines laterales bocetados por Barragán de forma natural, luego, a través de un porche por encima del nivel de la calle que va graduando la luz antes de dar acceso a los espacios interiores de la casa. Las áreas de servicio se localizan al fondo del predio, aisladas por medio de los patios que hoy se conectan por una arcada elíptica, a estos espacios se suma una terraza escalonada que complementa la serie de espacios abiertos de la vivienda.

Ahora bien, es importante destacar que el uso de las referencias mediterráneas a las que recurre Barragán por influencia de Bac, superan la condición de lo formal para acercarse a lo original. Así, por ejemplo, se recurre al uso de materiales tradicionales como la teja y el azulejo, a enjarres robustos para los muros para llamar a otras latitudes; inclusive los árboles de los patios (arrayanes, naranjos y nísperos) refieren a los jardines de El Generalife, en Granada. No se busca el eclecticismo, se propone un lenguaje que expone los valores esenciales de la tradición. También el tema del ornamento es reducido a simples toques de color, vegetación y relación con la

Casa Gustavo Cristo, 1928-1931

Luis Barragán

Pedro Moreno, 1671, Guadalajara, Jalisco.

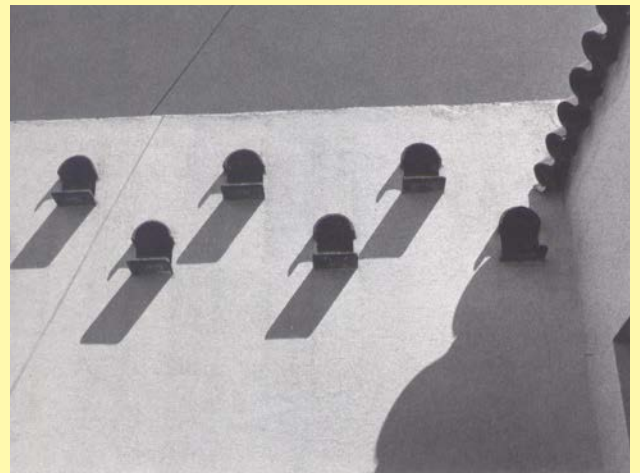
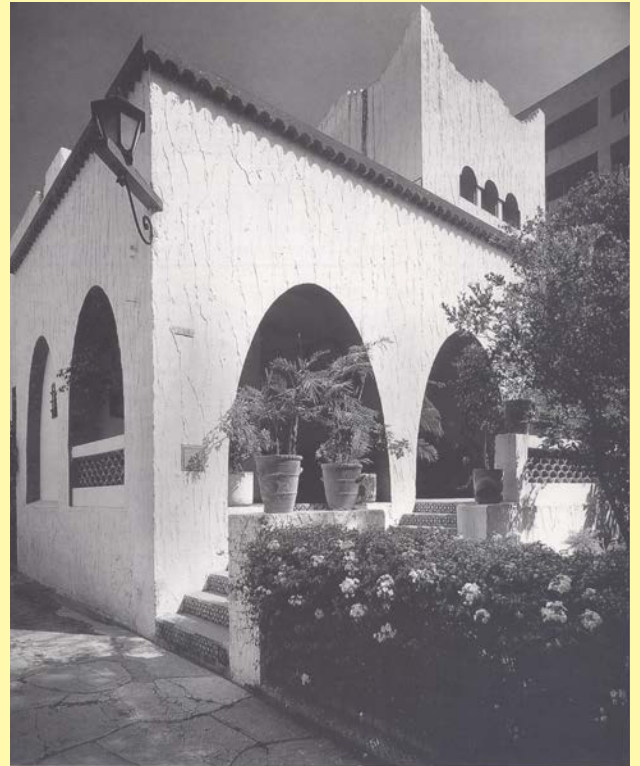
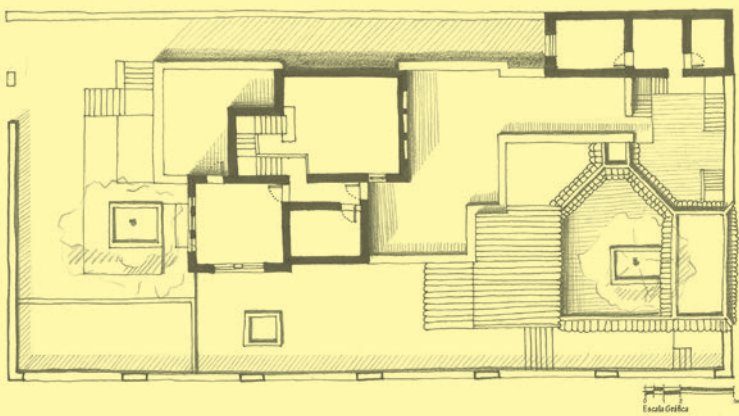
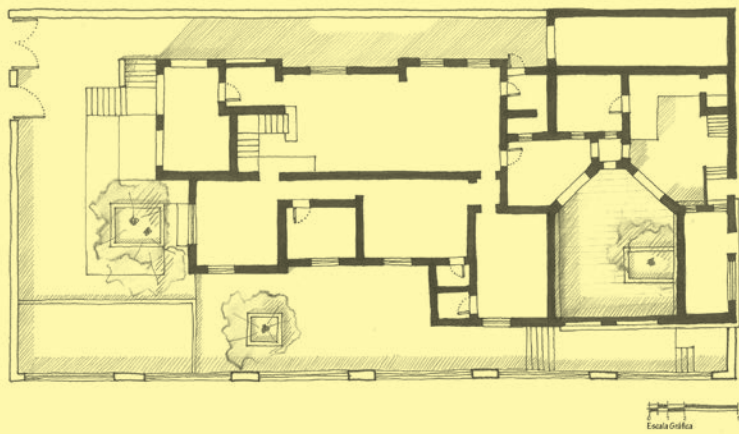
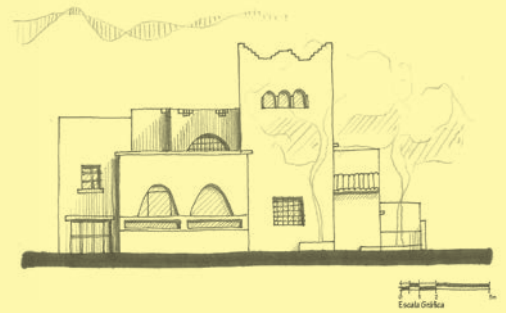
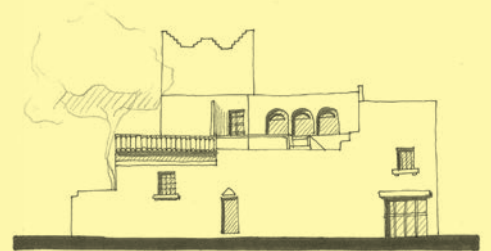


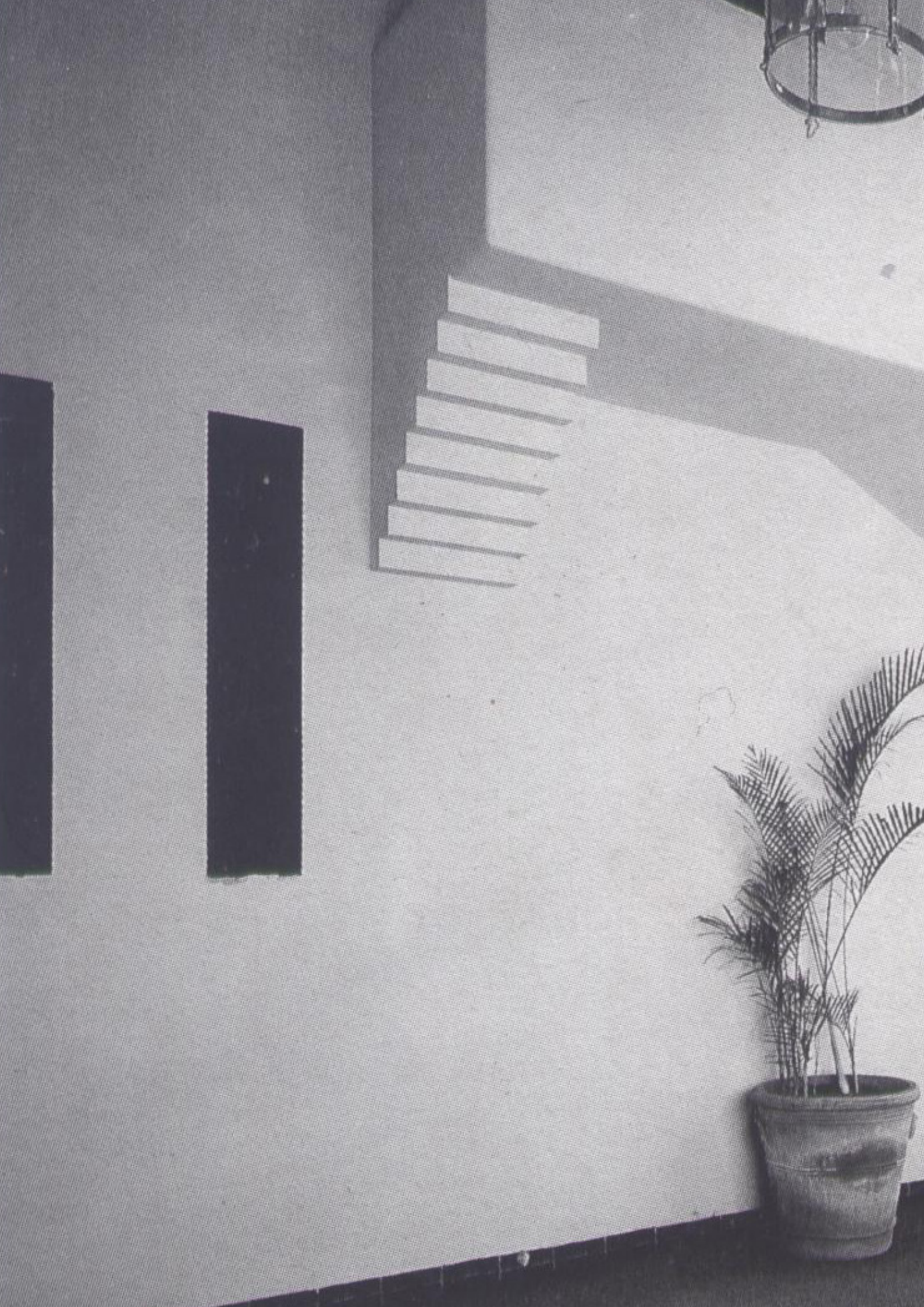
Fig. 4-11. Barragán, Casa Gustavo Cristo, 1928-1931. Plantas y vistas. Fuente: Elaboración propia

Fig. 4-12. Barragán, Casa Gustavo Cristo, 1928-1931. Fachada Principal. Fuente: Barragán. Obra Completa, p.56

Fig. 4-13. Barragán, Casa Gustavo Cristo, 1928-1931. Detalle en Fachada. Fuente: Barragán. Obra Completa, p.57

Fig. 4-14. Barragán, Casa Gustavo Cristo, 1928-1931. Fuente: Barragán. Obra Completa, p.61









naturaleza, como el patio principal donde una fuente de azulejos surge del mismo empedrado. (figs. 4-15 y 4-16)

En las fechas en que Barragán terminaba la Casa Gustavo Cristo, Juan O’Gorman tuvo la oportunidad de iniciar las obras de la Casa-Taller de Diego Rivera y Frida Kahlo (1931) en la Ciudad de México.

Bajo los postulados de Le Corbusier, O’Gorman proyectó dos volúmenes alineados y aislados de los límites del predio y uno más adosado a éstos. El volumen más robusto pertenecía a la casa-taller de Rivera, con una planta baja libre que contenía la cochera, además de un pequeño cuarto de servicio. En el primer nivel fue prevista la galería, además de dos habitaciones, y en el segundo nivel, con una destacable doble altura, el estudio cuya fachada está ligeramente girada hasta encontrar el norte (fig. 4-17), además de, el dormitorio del pintor. Finalmente un entrepiso permite el acceso a la terraza que conecta, a través de un puente, con la casa-taller de Frida Kahlo.

En este volumen, mucho más discreto, cada nivel está dividido en cuatro partes diferenciadas por el sistema constructivo y conectadas por un volumen cilíndrico (fig. 4-18). La planta baja es también una planta libre y en todos los niveles uno de los cuadrantes concentra las áreas de servicios (cocina, baño, etc.). El estudio, en el segundo nivel, con tres fachadas completamente acristaladas conecta con la terraza, a través de una escalera exterior.

Fig. 4-15. Luis Barragán, Casa Gustavo Cristo, puerta de acceso, (1928-1931). Fuente: fotografía del autor, 2010

Fig. 4-16. Luis Barragán, Casa Gustavo Cristo, patio, (1928-1931). Fuente: fotografía del autor, 2010

Después de su primer ejercicio experimental con el lenguaje funcionalista¹⁶, el aval del Maestro Diego Rivera daba al joven O'Gorman muchas más certezas de el camino que comenzaba a recorrer. La Casa-Taller, que en realidad son dos casas y dos talleres unidos por un puente (figs. 4-19 a 4-22), como hemos explicado ya, se convertía en la reivindicación del espíritu de la modernidad y el destierro total al academicismo, que propugnaba el discurso de Le Corbusier. La estética industrial, referenciada en *Vers une architecture*, también se hacía notar en la cubierta dentada del estudio de Diego Rivera, así como en los tinacos en la azotea y las tuberías aparentes.

Con la total intención de crear una *máquina de habitar*, eficiente y económica, pero también con el sustrato de un discurso radical en lo referente a lo social¹⁷, O'Gorman y Rivera abrieron la brecha de la *otra* revolución.

4.1.2 La memoria del paisaje



Fig. 4-17. Juan O'Gorman, Casa-Taller Diego Rivera y Frida Kahlo, 1931, estudio de Diego Rivera. Fuente: fotografía del autor, 2010

Fig. 4-18. Juan O'Gorman, Casa-Taller Diego Rivera y Frida Kahlo, 1931. Fuente: fotografía del autor, 2010

**Casa taller Diego y
Rivera Frida Kahlo, 1931**

Juan O'Gorman

Diego Rivera esq. Altavista, San Ángel. México D.F.

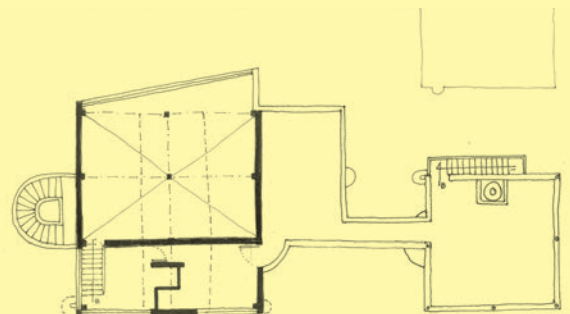
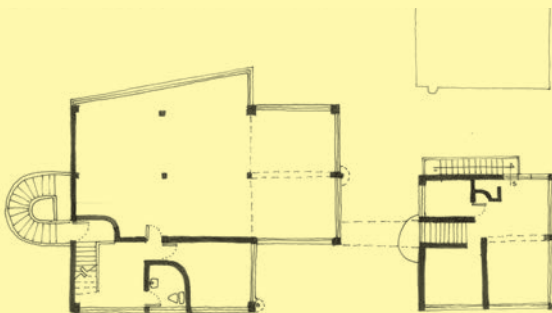
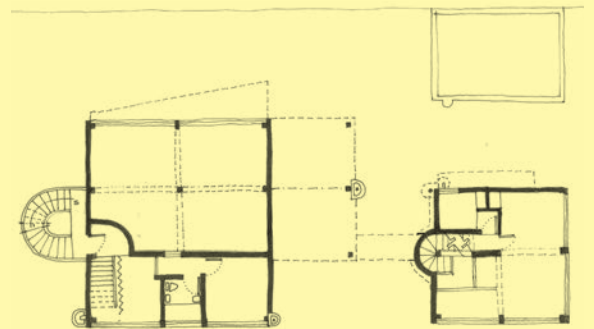
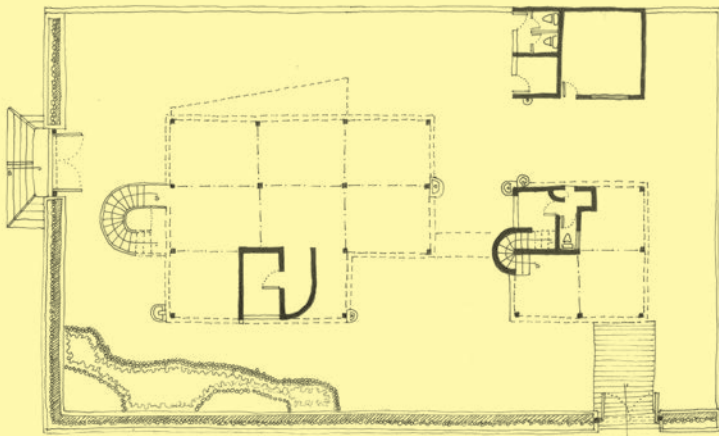
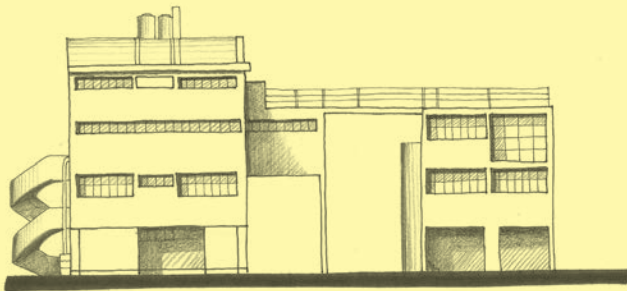
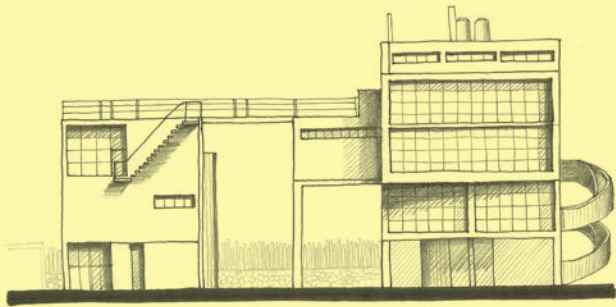


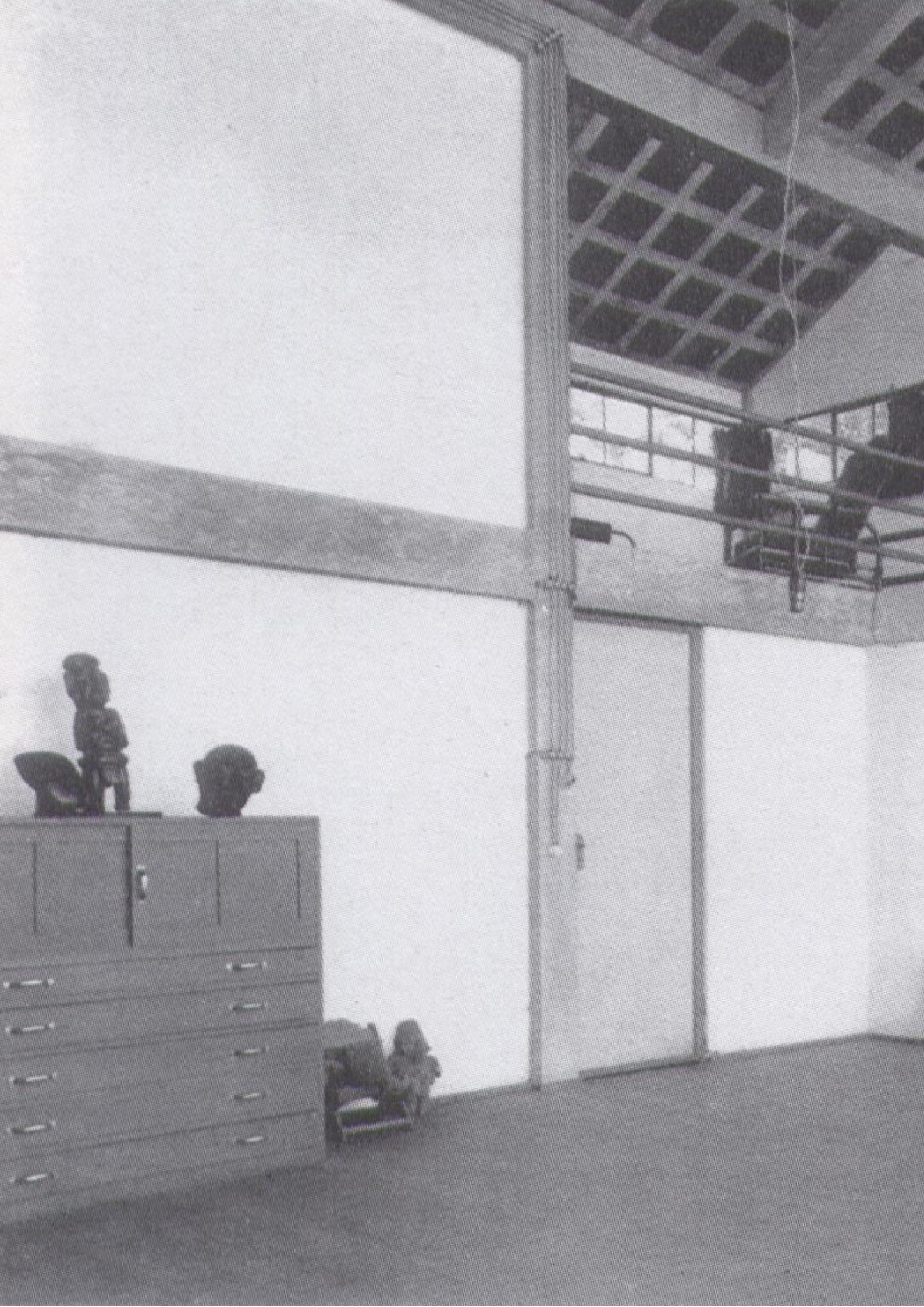
Fig. 4-19. O'Gorman, Casa taller Diego Rivera, 1931. Plantas y vistas. Fuente: Elaboración propia

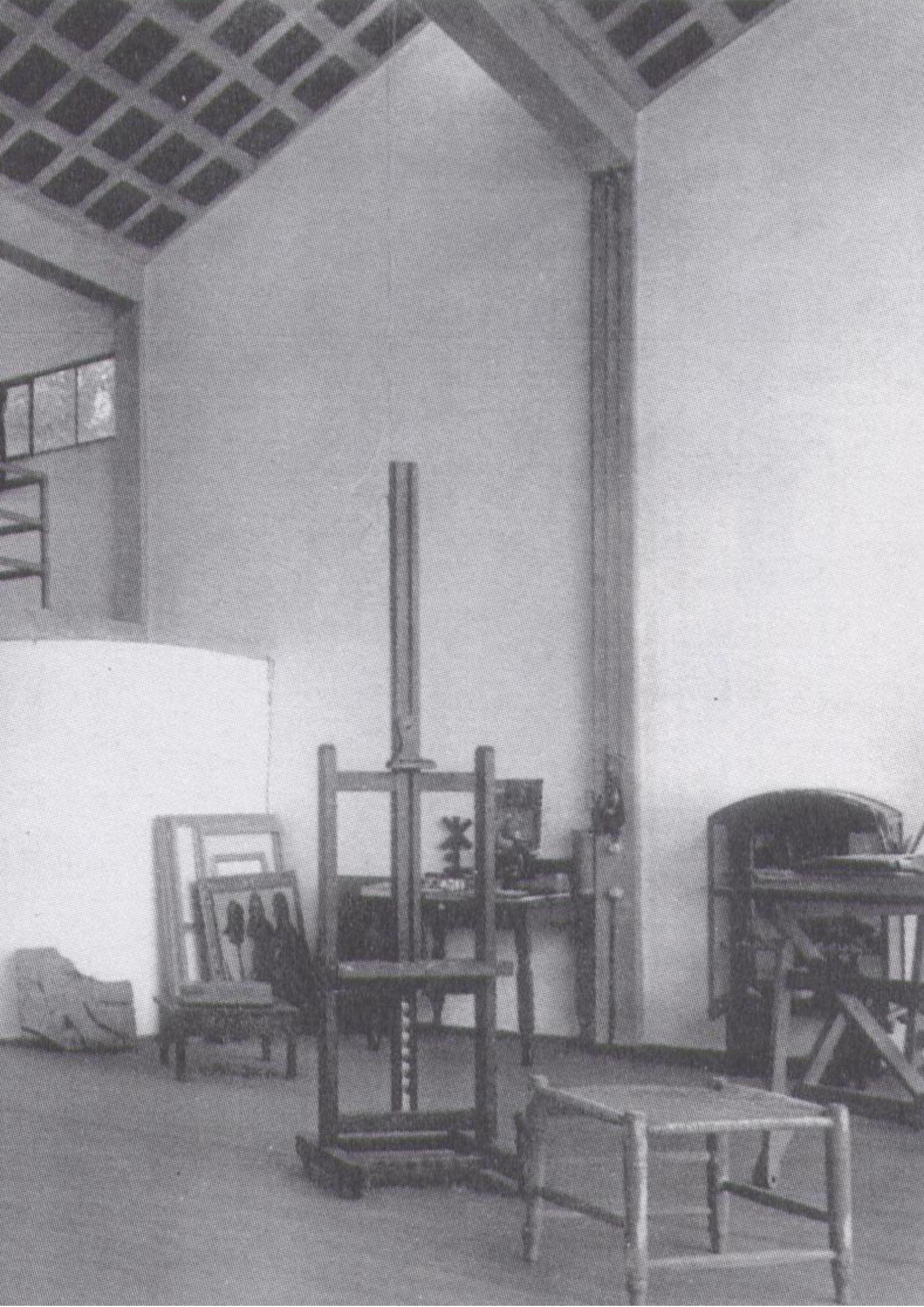
Fig. 4-20. O'Gorman, Casa taller Diego Rivera, 1931. Fuente: Juan O'Gorman, principio y fin del camino, anexo fotográfico

Fig. 4-21. O'Gorman, Casa taller Diego Rivera, 1931. Fuente: Juan O'Gorman, principio y fin del camino, anexo fotográfico

Fig. 4-22. O'Gorman, Casa taller Diego Rivera, 1931. Interior del Estudio. Fuente: Juan O'Gorman, principio y fin del camino, anexo fotográfico







En su autobiografía O’Gorman rememora la gran influencia que tuvo en su vida una corta estancia fuera de la capital mexicana que se motivó por el traslado de su padre, ingeniero de minas, a Guanajuato¹⁸:

Entonces tenía yo cuatro años de edad y era el año de 1909. A mi padre lo nombraron empleado de la mina *El Profeta*, ubicada cerca de la capital del estado, mi familia vivió allí en una casa a la vera del camino, rumbo a la Presa de la Olla. Aún tengo los recuerdos vivos del paisaje de la región, que son los primeros de mi vida y que constituyen un pequeño acervo de sensaciones, de formas y de colores que, posiblemente hayan influido en la labor artística que desarrollo. (O’Gorman, 2007:53)

Por otro lado, Barragán tiene sus referencias en el paisaje provinciano del sur de Jalisco donde transitó su niñez y primera juventud:

En mi trabajo subyacen los recuerdos del rancho de mi padre, donde pasé años de mi niñez y adolescencia, y en mi obra siempre he luchado para adaptar a las necesidades de la vida moderna la magia de esas lejanas añoranzas, de aquellos remotos y nostálgicos años. (Barragán, 1980:60)

Ambos autores valoraban la imagen del México provinciano en las que les había tocado vivir en alguna época de su vida. De esas imágenes rescataban el ámbito natural, pero también el artificial, especialmente el arquitectónico que, a principios del siglo XX, en la provincia mexicana era básicamente rural. La arquitectura vernácula se manifestaba en la apropiación del paisaje, estableciendo alianzas con la naturaleza. O’Gorman los explica así:

Creo que la influencia que ejerce el medio físico-geográfico es enorme. En mi caso fue Guanajuato, tanto la ciudad como su arquitectura popular, llena de encanto, de color y de misterio por la ubicación de sus casas, construidas entre los cerros, como la gran agresividad del paisaje que agudizan su orografía... (O’Gorman, 2007:54)

Por otro lado, Barragán también estaba interesado en la arquitectura vernácula, sin embargo su interés en la búsqueda de la síntesis entre tradición y naturaleza, pasaba por la universalidad:

Han sido para mí motivo de permanente inspiración las lecciones que encierra la arquitectura popular de la provincia mexicana: sus paredes blanqueadas con cal, la tranquilidad de sus patios y huertas, el colorido de sus calles y el humilde señorío de sus plazas rodeadas de sombreados portales. Y existe un profundo vínculo histórico entre esas enseñanzas y la de los pueblos del norte de África y de Marruecos, también éstos han enriquecido mi percepción de la belleza en la simpleza arquitectónica. (Barragán, 1980:60)



La nostalgia por el paisaje tuvo consecuencias diversas en la obra de Barragán y O’Gorman. En el caso de Barragán la integración de elementos vernáculos en su arquitectura, así como, del paisaje a sus propuestas arquitectónicas y urbanas. Un ejemplo a destacar es la Casa-Estudio Barragán (1947-1948), localizada en la calle General Francisco Ramírez, en Tacubaya, Ciudad de México. Compuesta en cuatro bloques espaciales: la vivienda, la sala-biblioteca-jardín, el taller y la terraza, que se distribuyen en tres plantas. La fachada exterior, en material aparente y austero, se integra al anónimo contexto sin inconvenientes. (fig. 4-23)

Al bloque de la vivienda se accede a través de un espacio estrecho, paralelo a la cochera. El siguiente espacio es el vestíbulo, en colores blanco y rosa, en donde se distribuyen las circulaciones de la casa: en planta baja la zona pública (desayunador, cocina, comedor, sala-biblioteca); en el primer nivel, al que se accede través de una escalera volumétrica adosada al muro, la zona privada (dormitorios y el acceso a la terraza). La sala-biblioteca-jardín, es quizás el bloque más importante de la Casa-Estudio de Barragán, un espacio compuesto y complejizado que comunica directamente con el taller. Finalmente, en el segundo nivel, se encuentra el bloque espacial de la terraza, que contiene de forma discreta los cuartos de servicio, lavandería y tanques de agua. (figs. 4-24 a 4-27)

Ahora bien, el jardín de la Casa-Estudio Barragán es resultado de un proyecto paisajístico previo, unos jardines privados (1940-1943), en el que Barragán estuvo inmerso (fig. 4-28) con mucho entusiasmo durante sus años alejado del ejercicio profesional:

Así, a partir de 1940, comienza a modificar los predios y

Fig. 4-23. Luis Barragán, Casa estudio Luis Barragán, 1947, fachada. Fuente: fotografía del autor, 2010

Casa estudio Luis Barragán, 1947

Luis Barragán

Francisco Ramírez, 14, Tacubaya. México D.F.

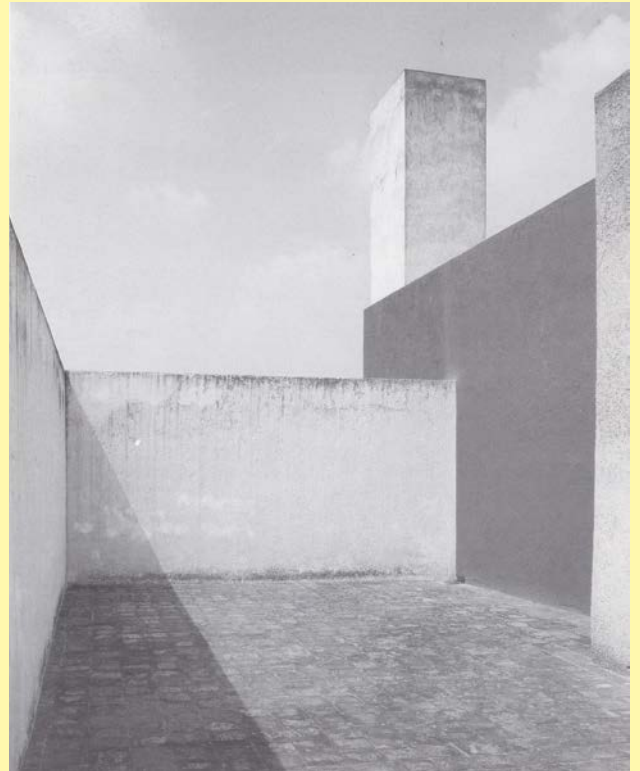
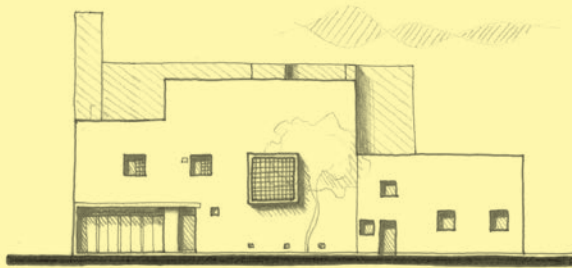


Fig. 4-24. Luis Barragán, Casa estudio Luis Barragán, 1947. Plantas, sección y vista. Fuente: elaboración propia.

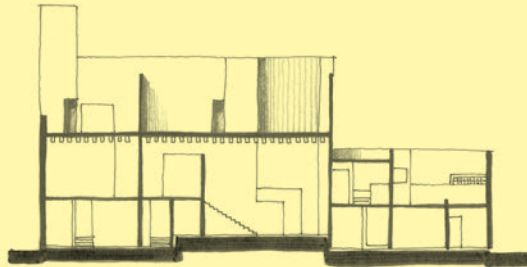
Fig. 4-25. Luis Barragán, Casa estudio Luis Barragán, terraza, 1947. Fuente: Luis Barragán: búsqueda y creatividad, p.174

Fig. 4-26. Luis Barragán, Casa estudio Luis Barragán, jardín, 1947. Fuente: Luis Barragán: Obra Completa, p.120

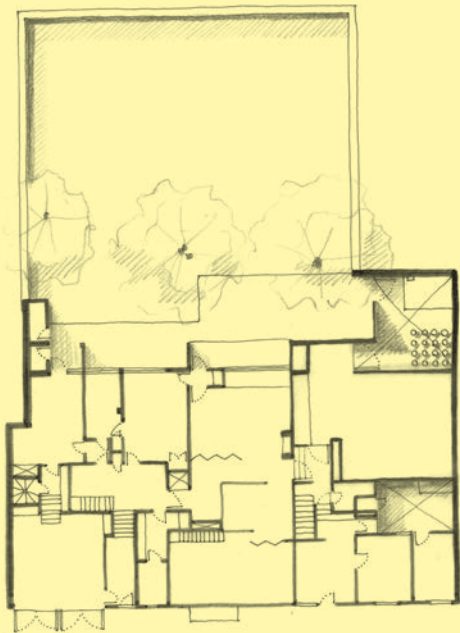
Fig. 4-27. Luis Barragán, Casa estudio Luis Barragán, 1947. Fuente: Luis Barragán: búsqueda y creatividad, p.172



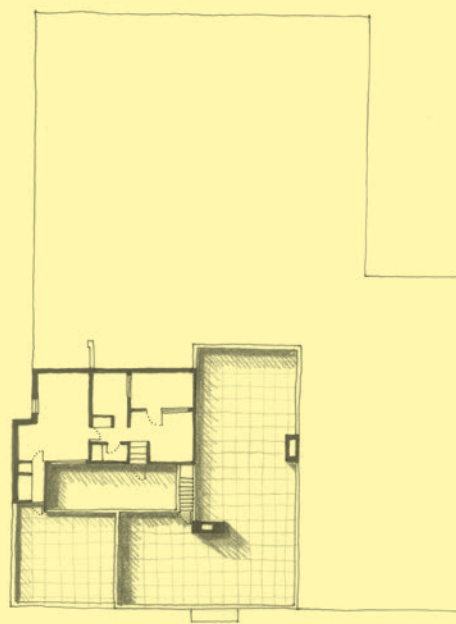
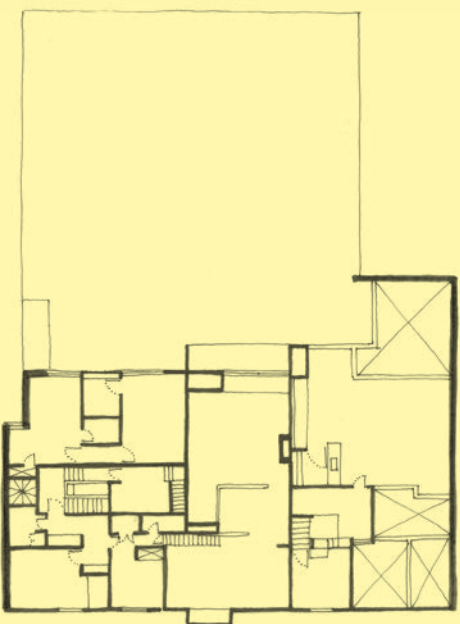
Escala Gráfica
0 1 2 3 4 m



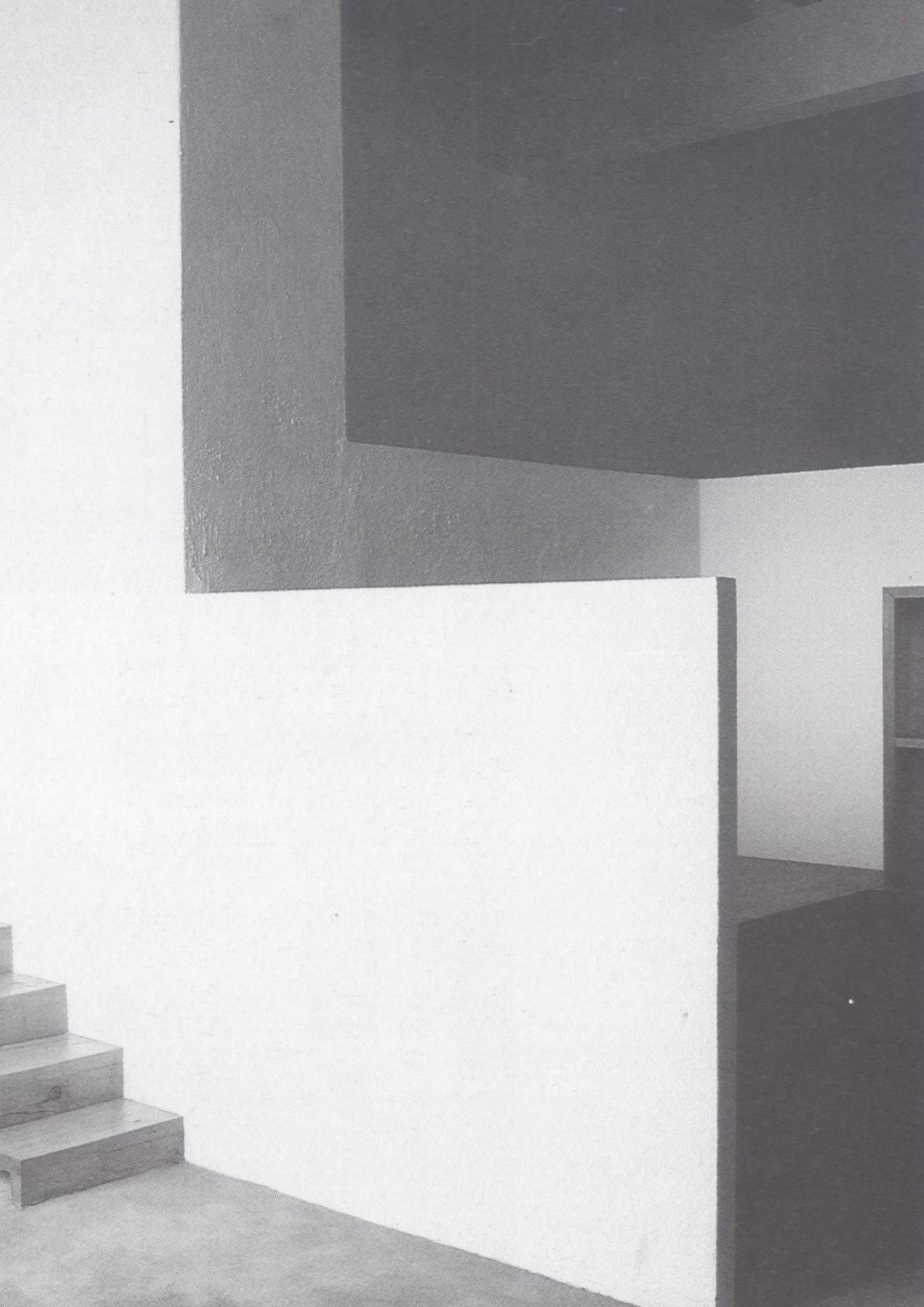
Escala Gráfica
0 1 2 3 4 m



Escala Gráfica
0 1 2 3 4 m









a materializar los recuerdos de su infancia en las sierras jaliscienses, sus visiones de Mazamitla, de sus viajes por Andalucía, de *Les Colombières* (todos los espacios que su memoria incansablemente reproducía). Rekomienza, con una mayor deliberación, en esos primeros dos jardines, la secuencia de espacios, fuentes, vacíos, esculturas, sensaciones que constituyeran un ámbito ideal para la meditación y la soledad. (Buendía, Palomar, & Eguiarte, 1996:112)

A través del jardín que crece en colaboración con el arquitecto y se convierte en un refugio del mundo moderno (Barragán, 1980), los espacios interiores de la Casa-Estudio Barragán logran extenderse de forma infinita con el mundo natural, esto a través de ventanales o vanos elevados, un muro rosado o el cielo azul que se asoma, junto con la copa de un árbol, por encima de una muralla. Barragán sintetiza espacio interior y exterior, hasta lograr un espacio extendido capaz de evocar escenarios universales.

Posterior a la construcción de su casa, entre 1945 y 1950, Barragán se imbuye en un macro proyecto inmobiliario y un enorme reto paisajístico. En el sur de la Ciudad de México, en la zona conocida como El Pedregal (fig. 4-29), un lugar cubierto por lava volcánica¹⁹, Barragán se propone:

...arrobado por la belleza de ese antiguo paisaje volcánico, realizar algunos jardines que humanizaran, sin destruir, tan maravilloso espectáculo. Paseando por las grietas de lava y protegido por la sombra de imponentes murallas de roca viva, de repente descubrí,

Fig. 4-28. Luis Barragán, Jardines Casa Ortega, 1943. Fuente: CLTRACLCTVA

¡Oh sorpresa encantadora!, pequeños y secretos valles verdes –los campesinos los llaman “joyitas”- rodeados y limitados por las más caprichosas, hermosas y fantásticas formaciones de piedra que había esculpido en la roca derretida el poderoso soplo de vendavales prehistóricos. Tan inesperado hallazgo de esos valles me produjo una sensación similar a la que tuve cuando, caminando por un estrecho y oscuro túnel de la Alhambra, se me entregó, sereno, callado y solitario, el hermoso patio de los Mirtos de ese antiguo palacio. De alguna manera tuve el sentimiento de que contenía lo que debe contener un jardín bien logrado: nada menos que el universo entero. (Barragán, 1980:60)



Barragán no exageraba. El Pedregal ha sido es –o es- un paisaje determinante, donde las culturas precolombinas resolvieron dejar su huella, la pirámide circular de Cuicuilco (fig. 4-30), y a través de los años se ha convertido en testigo excepcional de las condiciones culturales, sociales y artísticas de la cultura mexicana.



En 1942 se decidió que la Ciudad Universitaria se construiría sobre este paisaje volcánico. Así, en relación a una serie de plataformas naturales, en el concepto original se trazó un eje este-oeste (perpendicular a la Av. Insurgentes) en referencia al cual se organizaron tres grandes áreas: el Estadio Olímpico y el dormitorio al oeste de la avenida Insurgentes, luego la Zona Escolar, Servicios Generales y el Centro Cívico al este, y la tercera área está compuesta por otros espacios deportivos (alberca olímpica y frontones).

Ahora bien, considerado el paradigma estético de Ciudad Universitaria, y muy probablemente del período, el edificio de la Biblioteca Central (1949-1951) diseñada por Juan O’Gorman, Juan Martínez de Velasco y Gustavo Saavedra muestra la síntesis entre modernidad y tradición. (figs. 4-31 a 4-34)

El edificio está formado por tres grandes elementos superpuestos: una caja elevada sobre un sótano que contiene el área de lectura, semi-opaca gracias a un vitral de ónix que dota de una luz muy particular el espacio interior, además del acceso al catálogo y el área de préstamos; en un entresuelo, acristalado y transparente que eleva aún más el segundo cuerpo, se encuentran las oficinas administrativas de la biblioteca; éste último, vertical y hermético,

Fig. 4-29. Armando Salas Portugal, Jardines muestra, Pedregal de San Ángel, 1950. Fuente: Barragan Foundation

Fig. 4-30. Pirámide de Cuicuilco. Fuente: fotografía del autor, 2012

Biblioteca Central, 1948-1952

Juan O'Gorman

Circuito Interior, Universidad Nacional Autónoma de México, CU. México D.F.

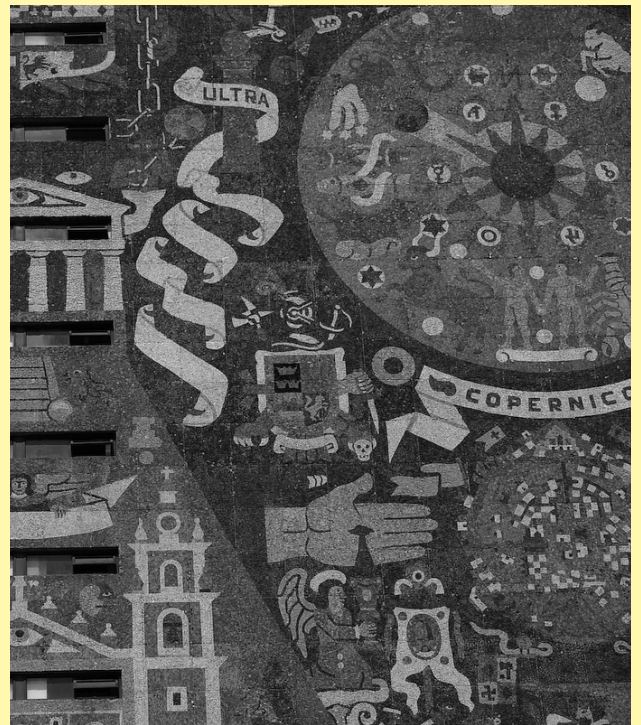
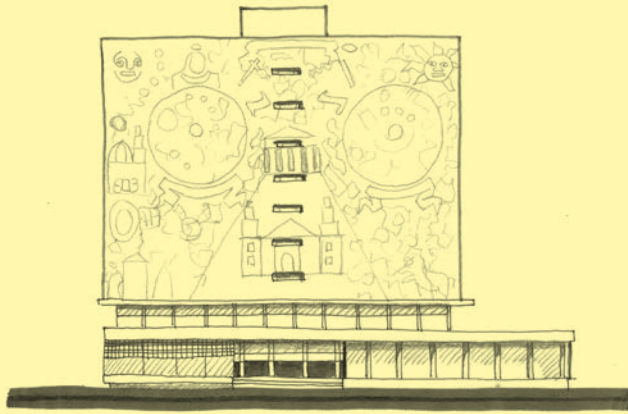


Fig. 4-31. O'Gorman, Biblioteca Central, 1948-1952. Plantas y vista. Fuente: Elaboración propia

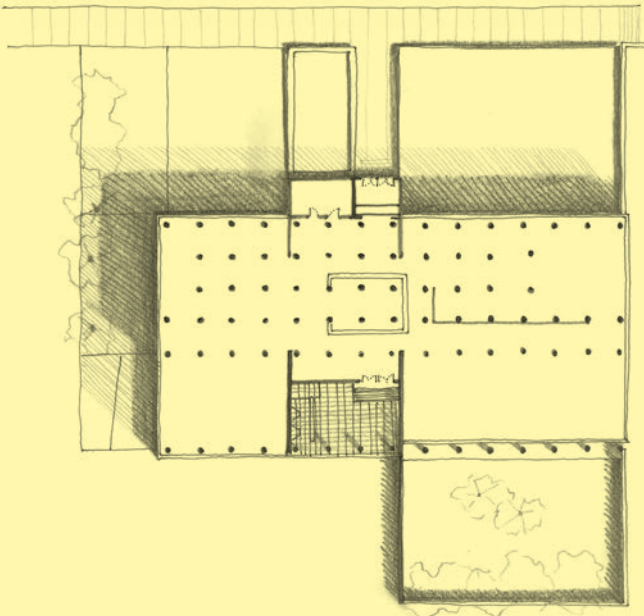
Fig. 4-32. O'Gorman, Biblioteca Central, 1948-1952. Fuente: Fotografía del autor, 2009

Fig. 4-33. O'Gorman, Biblioteca Central, 1948-1952. Fuente: Archivos de Arquitectos Mexicanos, UNAM

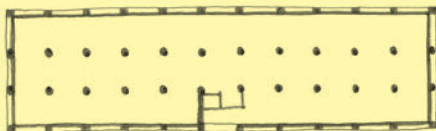
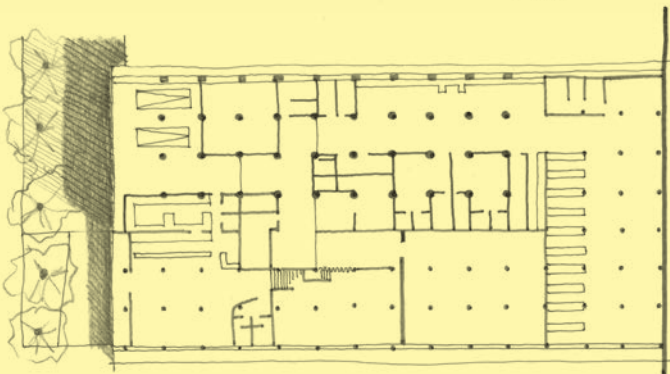
Fig. 4-34. O'Gorman, Biblioteca Central, 1948-1952. Fuente: Fotografía del autor, 2009



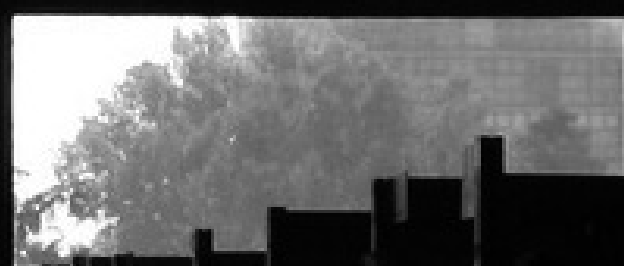
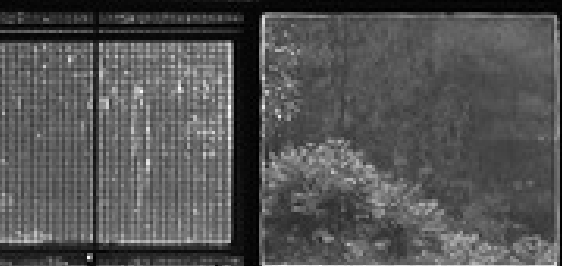
0 10 2
Escala Gráfica



0 10 2
Escala Gráfica









alberga la colección bibliográfica en diez plantas idénticas (fig. 4-35). El volumen está recubierto en sus cuatro costados por un mural realizado con piedras naturales, en el que precisamente se presenta la concepción de dos mundos: el de la conquista y el de la evangelización. Adosado a la sala de lectura un enorme muro piedra volcánica en escuadra contiene un patio que apenas se hace notar desde el exterior.

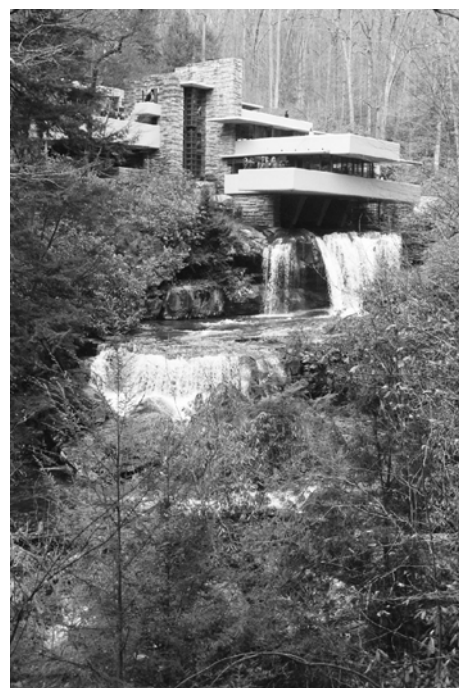
A O'Gorman el encargo de la Biblioteca Central le sorprendió cuando estaba volviendo de un prolongado retiro de la actividad profesional en el que se dedicó exclusivamente a la pintura. Este período fue muy enriquecedor, también en el ámbito de la arquitectura, pues gracias a una invitación de Edgar Kaufmann para realizar una serie de murales²⁰ en los Estados Unidos, paso siete meses viviendo en Pittsburgh, Pennsylvania. Sobre esta estancia el autor comenta en su biografía:

Los fines de semana nos invitaba el señor Kaufmann a su casa de campo en Bear-run, que es uno de los edificios más importantes de la arquitectura moderna. A mi juicio, esta casa es la obra maestra de la arquitectura doméstica que realizó el gran arquitecto Frank Lloyd Wright. Esta construida en una barranca por donde corre un río debajo de la casa, formando una pequeña catarata. El edificio es de una belleza magnífica (...) (p.145)

Fig. 4-35. Juan O'Gorman, Biblioteca Central, 1948-1952, fachada lateral. Fuente: fotografía del autor, 2012

O'Gorman se refiere a la Casa de la Cascada (fig. 4-36). El acercamiento a la obra de Wright, así como a Alvar Aalto²¹, en 1939, diez años antes de recibir el encargo de la Biblioteca Central, imprimió en O'Gorman una concepción muy diferente de la visión lecorbusiana de Modernidad de los años veinte. En esta visión orgánica de la Modernidad, O'Gorman encontró que se procuraba:

...actualizar lo tradicional de la región y lugar donde se realiza, convirtiéndose en vehículo de armonía entre los hombres que participan de la misma tradición. Este concepto se basa en la relación de la geografía y de la historia con la cultura, representa una continuidad viva de la tradición humanista que rechaza los conceptos comerciales y de la moda en la expresión estética arquitectónica. (O'Gorman, 1955:128)



Así, la Biblioteca Central se convierte en una síntesis entre el paisaje cultural y natural al que pertenece, a través de sus murales de piedra. La apuesta del proyecto era reflejar el México post-revolucionario, el México moderno, como hemos visto antes. Sin embargo, la consigna era también emular el pasado prehispánico y esto se hizo no solamente en lo referente al ámbito arquitectónico, sino también al paisajístico. En el Expediente Técnico para la nominación del Campus Central de Ciudad Universitaria a la Lista de Patrimonio Mundial de UNESCO (2005) se explica, en relación al diseño de paisaje, que:

El Campus Central cuenta con grandes espacios abiertos que permiten la apreciación de edificios y su relación con el lugar, lo que constituye un espacio urbano-arquitectónico que evoca los grandes centros prehispánicos ceremoniales como Monte Albán, donde la conexión entre los grandes edificios y espacios abiertos se fusiona por medio de escaleras, rampas y diferentes niveles de piso, a fin de lograr la armonía con la escala humana. Esta relación entre el espacio abierto y la construcción tiene una referencia inmediata a los paradigmas urbanos y los ideales de la modernidad, propuesto por Le Corbusier y Hilberseimer. (p.30)

Fig. 4-36. Frank Lloyd Wright, Casa de la Cascada, Bear Run, Pennsylvania, 1936. Fuente: ARQUINE digital

Así, en medio de patios hundidos, escalinatas, plataformas y pavimentos de roca volcánica, la serpiente emplumada, el sol, la mazorca, el jaguar y las deidades aztecas vuelven a tomar su lugar en el paisaje que les pertenece.

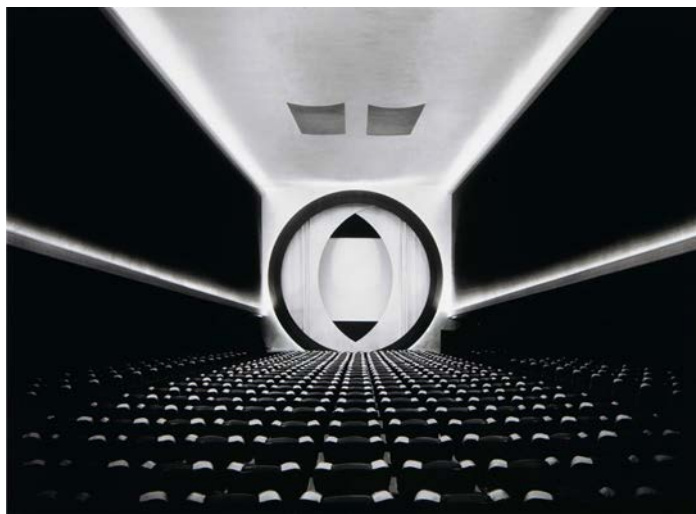
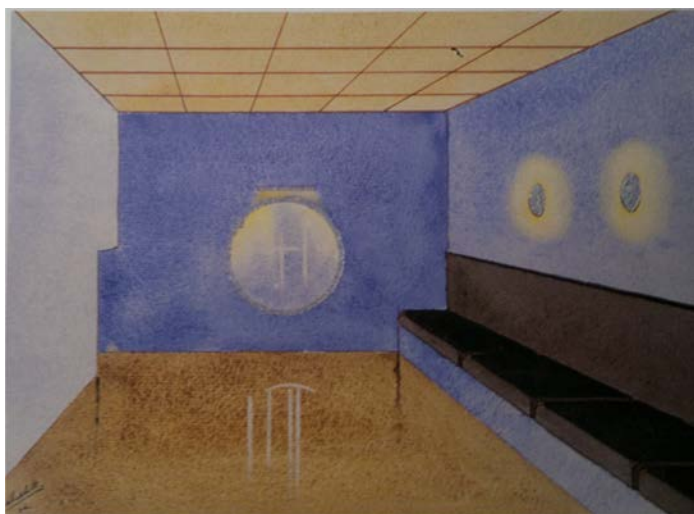
4.2.3 Influencias

Además de la influencia que ejercieron los libros de Ferdinand Bac y Le Corbusier en Barragán²² y O’Gorman, hubo otros autores modernos que trascendieron en la obra de los arquitectos mexicanos.

A pesar de que Barragán comentara en los apuntes de su segundo viaje a París, en 1931: “...estoy lejos de entender todo lo que está pasando. El pasado y el presente siguen en lucha. Lo moderno aquí va muy rápido...” (p.17), queda claro que su vinculación con la modernidad comenzó entonces. Incluso antes de llegar a Europa, Barragán entro en contacto con la Vanguardia a través de la figura de Frederick Kiesler a quien tuvo oportunidad de frecuentar durante su estancia en Nueva York en 1931²³, gracias a la amistad que los unía a ambos con José Luis Cuevas. De Kiesler, Barragán comentaría:

...la ruta del funcionalismo estaba bien marcada, pero un funcionalismo que Kiesler entendió muy bien; quiero decir, funcionalismo de la función construcción como máquina para que el hombre la use, pero también la función para que el espíritu se desarrolle y viva agradablemente. (Barragán, 1962:78)

De esta *conexión personal*, como Barragán llamaba a su relación con Kiesler queda la referencia del Cine Jalisco (fig. 4-37), proyecto de 1934-1935 que claramente muestra relación con el *Film Guild Cinema* (fig. 4-38), de Kiesler. Por otro lado, la influencia de Le Corbusier también es patente en la obra de Barragán posterior a 1931, queda claro que su entrevista con el maestro suizo en París, la visita a tres de sus obras y, por supuesto, la copia de *Vers une architecture* con la que volvió a México en Septiembre de 1931, le prepararon para la aventura que iniciaría, unos años más tarde, en la capital mexicana.



Del período, una de las obras más interesantes es una casa dúplex en la Hipódromo de la Condesa: la Casa para dos familias (1936-1937) emplazada en un lote muy estrecho frente al Parque México, (figs. 4-39 a 4-42). Ambas viviendas se desarrollan en cuatro niveles, concentrándose las circulaciones y los servicios en la crujía central de la vivienda, lo que permite el máximo provecho de la iluminación y ventilación natural. La planta baja alberga la cochera, así como, el cuarto y patio de servicio; en el primer nivel se localizan el comedor y la sala; en el segundo nivel, los dormitorios y finalmente las terrazas. La terraza principal está al frente y es el espacio de contemplación al parque, la terraza posterior apoya las áreas de servicio a través de una escalera helicoidal que comunica desde la planta baja hasta el último nivel de forma independiente.

Ahora bien, aunque la influencia de Le Corbusier es obvia, por ejemplo en la fachada de la Casa para dos familias: grandes superficies acristaladas, ventanas corridas, remates en las terrazas, profundidad por medio de voladizos, etc. , es importante hacer notar que a lo largo de su carrera, Barragán se vio altamente influenciado por otros arquitectos y artistas europeos pertenecientes a la vanguardia con los cuales tuvo una colaboración directa. El caso más connotado es el del artista alemán afincado, primero en Guadalajara y luego en la ciudad de México, Mathías Goeritz.

Otra relación sustancial, llevada a cabo de 1939 a 1952, es con el arquitecto, Max Cetto, formado en la escuela de la *Neue Sachlikeit* (Nueva Objetividad) en Alemania, quien propició que Barragán experimentara “con nuevos métodos constructivos, formas puras y plantas funcionalistas” (Dussel Peters, 1995), en sus colaboraciones.

Fig. 4-37. Luis Barragán, Cine Jalisco, Guadalajara, 1934-35. Fuente: La revolución callada, p. 54

Fig. 4-38. Frederick Kiesler, Film Guild Cinema, Nueva York, 1929. Fuente: La revolución callada, p. 54

Casa para dos familias, 1936

Luis Barragán

Avda. Parque México, 141 y 143, Condesa. México D.F.

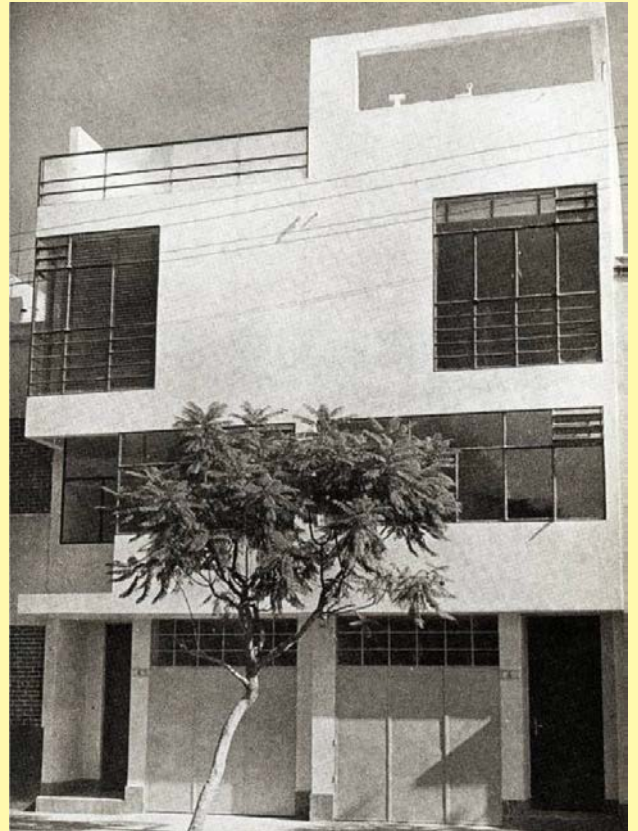
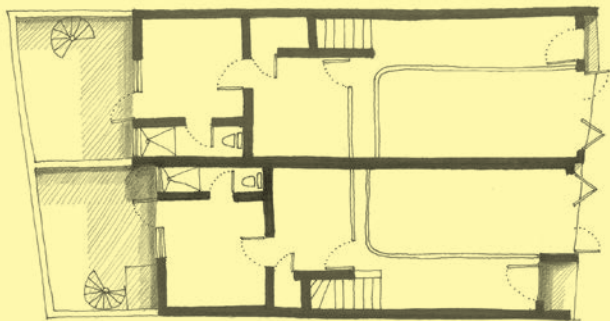


Fig. 4-39. Barragán, Casa para dos familia, 1936. Plantas y vista.
Fuente: Elaboración propia

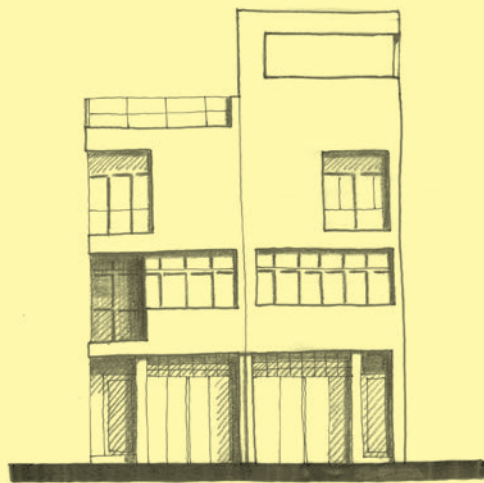
Fig. 4-40. Barragán, Casa para dos familia, 1936. Fuente: Barragán.
Space and shadow, walls and color, p.120

Fig. 4-41. Barragán, Casa para dos familia, 1936. Fuente: Barragán.
Space and shadow, walls and color, p.120

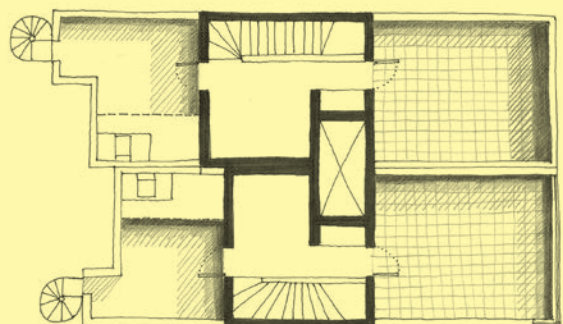
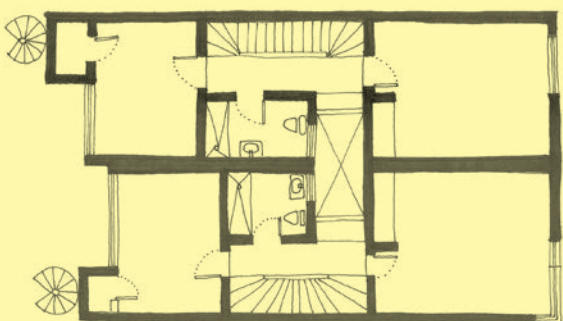
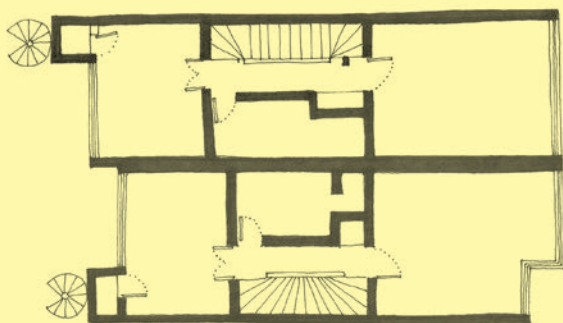
Fig. 4-42. Barragán, Casa para dos familia, 1936. Fuente: Luis
Barragán: búsqueda y creatividad. p. 56



Scala Grafica
0 1 2 3



0 1 2 3







Por otra parte, una vez superada la enorme influencia que Le Corbusier tuvo en su obra de juventud, Juan O’Gorman se sintió atraído por otras figuras. Una de ellas fue Antoni Gaudí a quien admiraba por la capacidad técnica del arquitecto catalán, así como la capacidad que tuvo para sintetizar en una expresión universal las formas de la tradición. En el texto no fechado *Gaudí, artista excepcional*, O’ Gorman comenta:

Gaudí desencadenó a la arquitectura para regresar a su origen y ya sin límites ni obstáculos, llegó a crear forma expresiva que encarna todo lo que sentimos y somos de mineral, vegetal y animal, pero a la vez le reintegra al hombre su fe y amor para poder vivir en la esperanza de un mundo mejor. (Recogido en Rodríguez Prampolini, 1983:127)

Su otra gran influencia fue Frank Lloyd Wright, como ya se ha comentado:

Mi casa, construida en el año 1948 en las estibaciones del Pedregal de San Ángel es un ensayo original, en pequeña escala, de la aplicación de la teoría de la arquitectura orgánica en México y de las enseñanzas que se desprenden de la gran obra de Frank Lloyd Wright, el más grande arquitecto de nuestra época y el artista más genial del mundo moderno. (O’Gorman, 1955:128)

La obra a la que se refiere O’Gorman localizada al sur de la ciudad de México²⁴, en la Av. San Jerónimo, en San Ángel y demolida en 1969, es la Casa Juan O’ Gorman (1949) que significará para el autor el más grande proyecto de su vida, según sus propias palabras. La casa, construida entre rocas y lava volcánica (fig. 4-43), fue un manifiesto en contra del estilo internacional que había aterrizado en México en esos años y un homenaje a la arquitectura orgánica de Wright. (Rodríguez Prampolini, 1983:128)

Con una planta curva desarrollada a partir de la topografía natural del terreno, la casa se divide en dos niveles: en la planta baja se encontraban los espacios públicos y servicios, protagonizados por la sala de estar que se define por una cueva natural; la planta alta contenía las habitaciones y una terraza delimitada por almenas



decoradas con símbolos precolombinos al igual que algunos de los vanos. La herrería ligera y ortogonal, contrasta fuertemente con los muros rústicos de piedra. (figs. 4-44 a 4-47)

La casa de O'Gorman es en realidad una cueva un homenaje a la tradición, al origen, tal y como lo plantearon Loos y Wright. Rodríguez Prampolini (1983) explica de la siguiente forma el proyecto:

...este principio del principio [en referencia a Wright] lo adopta O' Gorman aprovechando una cueva natural de lava que como gran bóveda irregular techaba el salón principal al que recubre con mosaico de piedras nativas aprovechando la textura y el color natural. Esta cueva le sirve de matriz y de ella surgen y crecen con un orden casi biológico el resto de las habitaciones. (p.45)

El respeto a las condicionantes naturales y la aspiración de una identidad cultural para la sociedad norteamericana que propugnaba Wright son dos valores que O' Gorman reconoció como propios durante toda su carrera en arquitectura y que, desde luego, aparecen latentes en el proyecto de su casa. Sin embargo, el resultado ha cambiado, las formas racionales se dejan de lado para experimentar con las formas de la tradición.

Fig. 4-43. Juan O'Gorman, Casa Juan O'Gorman, 1949. Fuente: Esther McCoy papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Casa Juan O'Gorman, 1949

Juan O'Gorman

Demolida, El Pedregal. México D.F.

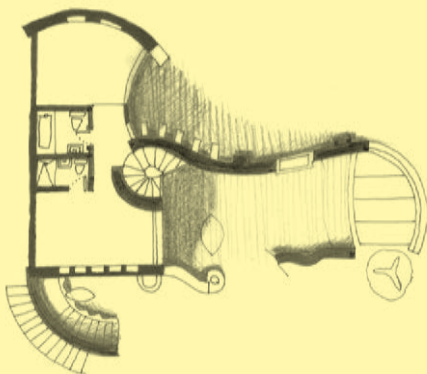
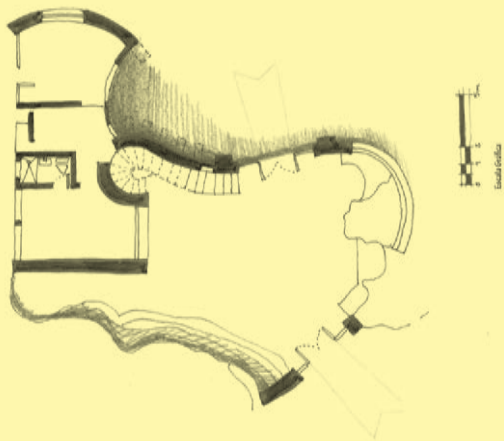
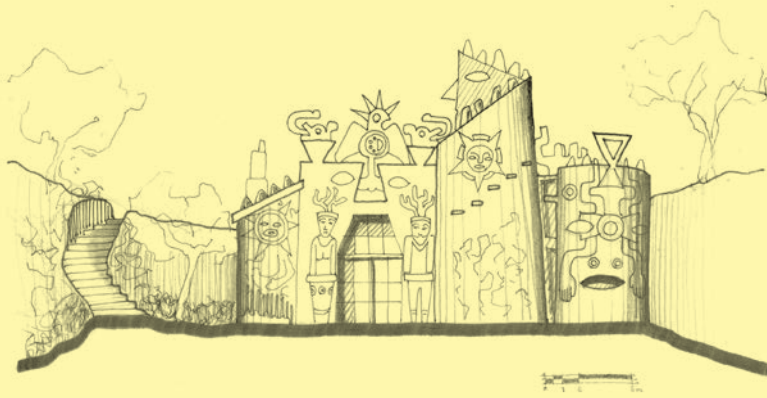


Fig. 4-44. O'Gorman, Casa Juan O'Gorman, 1949. Plantas y vista.
Fuente: Elaboración propia

Fig. 4-45. O'Gorman, Casa Juan O'Gorman, 1949. Fuente: Juan O'Gorman house. View of second floor terrace, between 1956 and 1958 / unidentified photographer. Esther McCoy papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Fig. 4-46. O'Gorman, Casa Juan O'Gorman, 1949. Fuente: Juan O'Gorman house. View of garden entrance, ca. 1955 / Esther McCoy, photographer. Esther McCoy papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Fig. 4-47. O'Gorman, Casa Juan O'Gorman, 1949. Fuente: Juan O'Gorman house. Interior, ca. 1954/ Maynard L. Parker, photographer. Esther McCoy papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution







Para entender que buscaba el autor al experimentar, basta revisar un artículo publicado en 1955, donde O' Gorman presenta su casa. En el mismo texto, además enumera entre las características que considera como principales del arte auténtico en América: la forma piramidal, la composición dinámica de ejes y proporciones, la decoración escultórica y poli-cromática, la exageración tridimensional volumétrica y espacial, así como la armonía con el entorno, (López Uribe, 2010:444), características que obviamente se reflejan en su casa.

A decir por lo anterior, O' Gorman encontró en la arquitectura de Wright y en el arte tradicional, la coherencia e integridad que a la Arquitectura Internacional le faltaban, así, dejando de lado los métodos de la racionalidad comienza un camino que lo llevaría en otra dirección.

4.3 Mecanismos compositivos: lo moderno en la tradición.

La tarea de establecer una relación entre el Surrealismo y la Arquitectura, plantea un problema de carácter metodológico: al intentar encontrar puntos en común se puede caer en la tentación de forzar la realidad para intentar justificar la obra de Luis Barragán y Juan O' Gorman mediante el pensamiento surrealista. Para evitar cualquier distorsión, se planteó un análisis de tipo relacional que nos permitirá bucear en la relación de la Arquitectura y el Surrealismo por encima del simple análisis formal. Así, se establecieron tres vinculaciones, de tipo metafórico-discursivo, que permitieron el acercamiento a la obra arquitectónica de ambos autores y su puesta en común.

Ahora, en una segunda etapa, se partirá de tres mecanismos compositivos propios de la vanguardia: la automatización, el desplazamiento y el *spaesamento* (desorientación), que ya han sido referenciados a la obra de otros arquitectos de la Modernidad, los cuales serán relacionadas con la selección de la obra arquitectónica de Barragán y O' Gorman antes definida. La intención será cotejar conceptos, recursos, técnicas y mecanismos propios del Surrealismo en los procesos compositivos modernos, lo cual nos acercará a la comprensión de la necesidad que se manifiesta en los arquitectos modernos por sintetizar dos formas de pensamiento: la racional y la irracional, así, finalmente se constatará la existencia de ciertos conceptos relacionados con el surrealismo que subyacen en el proyecto moderno.

Tal y como se ha dejado ver en capítulos anteriores, los arquitectos modernos, desde diferentes trincheras, apreciaron en el trabajo técnico de los ingenieros, mitificaron el carácter mecánico de la industria e hicieron destacar como baluartes de la racionalización la eficacia, la utilidad, la experiencia y la razón. En el origen de la arquitectura de Semper los modernos encontraron la reducción objetivada de los elementos compositivos de la arquitectura, lo que los llevó a reconsiderar el ámbito de la técnica. La racionalización va ganando terreno y la ornamentación es desplazada al ser considerada arbitraria, entonces la estética queda definida en favor de la función y la razón. Así, los métodos de producción de formas se vuelven analíticos, racionales, basados en la abstracción.

Sin embargo, a partir de planteamientos como los de Adolf Loos

que veía en la Arquitectura Vernácula la posibilidad de acercarse a las formas objetivas, sin caer en la *tentación* de los estilos, en los planteamientos orgánicos de Wright que le conceden al sitio y a la experiencia participación en el proceso proyectual, o en la postura de Le Corbusier que reconocía en el orden clásico un proceso lógico racional, se comenzó a aceptar el valor de la tradición.

Ahora bien, los métodos proyectuales de la arquitectura moderna, relacionados en su mayoría con métodos experimentales de las Vanguardias Artísticas como el Cubismo, *De Stijl* o el Constructivismo, buscaban la descomposición racional del objeto arquitectónico hasta alcanzar elementos abstractos e independientes. Con la Casa Schröder (1923-1924), de Gerrit Rietveld, se alcanzan por primera vez los ideales de la Vanguardia Artística en un objeto arquitectónico, (Curtis, 2006).

Poco a poco, la tendencia de los métodos racionalistas en las artes fueron desplazadas por la experimentación de la irracionalidad a través de los dadaístas y surrealistas, quienes insistieron en hacer despertar la intuición y desatar la emoción subyugada por la racionalidad, para finalmente liberar al *l'esprit nouveau*.

Entonces, tanto los representantes de la Vanguardia Artística, encabezados por Apollinaire, como los maestros de la Arquitectura Moderna (Loos, Le Corbusier, Wright) tenían claro que el camino a la modernidad pasaba por la tradición. Se señaló también que ambos grupos, arquitectos y artistas, se interesaban por los objetos primitivos, o aquellos del ámbito de lo cotidiano o lo popular, que de manera natural dejan ver las condiciones de un lugar y tiempo concreto, a la vez que conservan su carácter universal.

Además, los objetos primitivos, cotidianos o populares, están muy lejos de lenguajes y estilos, lo que permite el surgimiento de las formas de la tradición: formas puras, invariantes, producto de la experiencia y las técnicas ancestrales. Habrá que entender que no son las formas históricas (o folclóricas) las que interesaron a artistas y arquitectos, sino la fuente de la que estas formas surgen.

Ahora bien, para alcanzar ese *depósito de formas del pasado*, como le llama Breton a esa fuente en donde las formas de la tradición surgen y transitan libremente, los artistas de la Vanguardia experimentaron

con métodos y técnicas de producción. Esa experimentación no parte del hacer surrealista, antes Apollinaire (1917) ya se refería a esas nuevas formas de hacer como *artificios*, en las cuales profetizaba el camino para consumir la síntesis de las artes. Una de las primeras técnicas producto de esa experimentación fue el *collage* y llegaron muchas más. (cuadro 3-2)

Entonces, los métodos y técnicas para la exploración de procesos inconscientes y de la irracionalidad, que plantearon dadaístas y surrealistas²⁵, lograron romper el esquema social y contextual del objeto, aquel que le da un significado único y empobrece su percepción, logrando así su transformación y ampliando su lugar en el espacio social. Los límites de los objetos desaparecen, se convierten en cuerpos ambivalentes, que rompen el flujo espontáneo de la historia para dejar ver de forma objetiva la tradición.

Una vez establecido lo anterior se confrontará la obra de Luis Barragán y Juan O’Gorman con los mecanismos compositivos de la irracionalidad, con el fin de entender hasta donde se cruzan los métodos racionales y la búsqueda de la tradición.

4.3.1 Automatización. Pasado y presente en una imagen.

La automatización es un estado bajo el cual el espíritu se logra liberar de los condicionamientos sociales, los estilos, las formas impuestas, etc. para dejar surgir un imaginario libre e individual, formas involuntarias, mágicas, cargadas de significación universal. Ya que en los estados secundarios, como el automatismo o el sueño provocado, se establecen conexiones entre el sujeto y el inconsciente individual y colectivo, se deja ver la *inmediatez*, que para los dadaístas es la expresión de las experiencias y la realidad objetiva. Fue justamente en el arte primitivo donde encontraron la expresión intensa del individuo y su realidad inmediata. Experiencia y tradición, el pasaje a la realidad objetiva.

Los arquitectos modernos, que en definitiva pretendieron dejar de lado la conciencia histórica y sus consecuencias, los estilos, para evolucionar en la tradición, encontraron en la cueva, la cabaña primitiva o la arquitectura vernácula, un signo objetivo puro, una

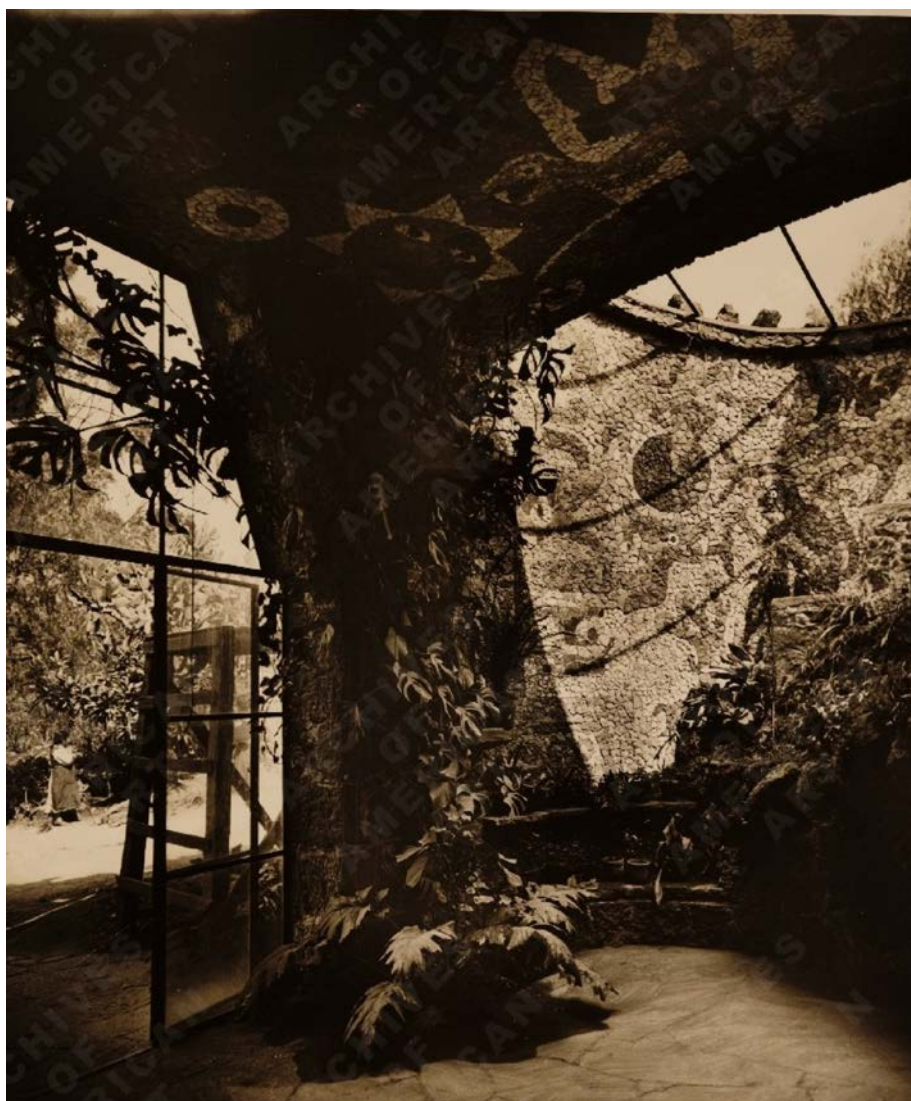
forma de la tradición, que permitiría transgredir la historia. En la Conferencia en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, O' Gorman hace una reflexión al respecto:

El ver y analizar lo que tenemos en nuestra tradición arqueológica, no bajo el concepto spengleriano de ver la tradición, como materia histórica, la acción del hombre de otros tiempos y bajo diversos impulsos y condiciones, sino bajo el concepto positivista, como la base a una acción continua e inquebrantable...a nadie se le ocurriría ni siquiera considerar que la arqueología fuera la base de una inspiración, puesto que a condiciones diversas de vida, corresponderían necesariamente, condiciones diversas de la historia, pero si la tradición la consideramos como acción continuada, tendríamos un apoyo para este asunto de la inspiración. (1933:72)

Cuando O'Gorman señala a la tradición como *una acción continuada*, se puede observar en él la necesidad de validar la experiencia empírica. Así, nace el planteamiento de la Casa Juan O'Gorman (1949) que deja de lado la estricta conceptualización racional de la forma y se deja llevar por la intuición.

"Estas formas quebradas y agresivas del paisaje determinaron la apariencia y el carácter de la arquitectura de la casa, que al humanizarse adquieren una calidad fantástica..." (Recogido en Rodríguez Prampolini, 1983:128) lo fantástico surge una vez rota la relación de la cueva con su contexto natural, tal y como lo explica O'Gorman: al humanizarse. Entonces, la cueva deja de ser una cueva (fig. 4-48), aparece ante nosotros en su forma objetiva y se vuelve entonces atemporal, apropiándose de otras realidades: "Así mismo, la arquitectura orgánica procura actualizar lo tradicional de la región y lugar donde se realiza, convirtiéndose en vehículo de armonía entre los hombres que participan de la misma tradición". (Recogido en Rodríguez Prampolini, 1983:128)

Ahora bien, para los surrealistas el gran dispensador de las imágenes del espíritu (esas que transitan libres desde la irracionalidad) es el automatismo, un dictado mágico que nos deja ver la conciencia universal, a través de elementos como la tradición y la experiencia. Podemos acercar el proceso proyectual de O'Gorman, a la experiencia surrealista, a través de algunos nexos: el primero, es



la deferencia que tiene, al dedicarle su casa, al cartero Cheval constructor del *Palais Ideal* (2-22), obra arquitectónica reconocida por Breton como de carácter surrealista. Conociendo el proceso de construcción del *Palais Ideal*, ver Capítulos 1 y 2, entendemos la identificación de O’Gorman con Cheval, como la identificación de un espíritu libre, ajeno a los academicismos, a las imposiciones morales, un creador de sueños propios, pero también del sueño universal. Puntos que también lo acercan a Antoni Gaudí a quien admiraba, como el propio grupo surrealista hacía.

El segundo nexo con que el que se puede relacionar a O’ Gorman con el automatismo es a través de la figura de Gaudí, a quien Eduardo Cirlot, en *El Arte de Gaudí*, relaciona con el Surrealismo por su obra proféticamente vanguardista. Este libro, junto a otro dos también de Gaudí, es lo único que se conoce de la biblioteca personal del autor. (López Uribe, 2010:443)

Fig. 4-48. Juan O’Gorman, Casa Juan O’Gorman, 1949, Maynard L. Parker (1954). Fuente: Esther McCoy papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Como se ha visto antes la arquitectura de Gaudí era para O' Gorman de una expresión universal, la síntesis de las formas de la tradición, de esos arquetipos universales que según Jung, se pueden encontrar a lo largo de la historia con idéntica forma y significado, ligadas claramente a la tradición autóctona; los arquetipos representan contenidos psíquicos comunes a toda la humanidad ya que su origen no está en lo individual, sino en la tradición y en la experiencia. Las formas arquetípicas recogen las huellas de la evolución y logran revivir los sueños y las épocas más distantes. Para los surrealistas el acceso al inconsciente colectivo requería de los estados secundarios, capaces de liberar el espíritu para navegar profundamente en las formas objetivas, las formas de la tradición.

Octavio Paz, en *Los usos de la tradición*, ensayo sobre la obra de Luis Barragán, se refiere a las formas de la tradición: "Estas formas son un legado político y moral que debemos actualizar y adaptar a las condiciones de la vida moderna. Para ser modernos de verdad tenemos antes que reconciliarnos con nuestra tradición" (Paz, 1994:33). Para De Anda (2005) esta dualidad en la obra de Barragán, a la que llama "cruce de corrientes" en un ensayo de 1997, hace coincidir dos códigos arquitectónicos: el de la modernidad y el de la arquitectura vernácula. Y es que para Barragán, como hemos visto antes, los recuerdos del rancho familiar en Mazamitla se convierten en el depósito de imágenes a las que recurre, racional o irracionalmente, para crear su arquitectura. En el discurso de aceptación del Premio Pritzker hace referencia a lo trascendencia de la consciencia del pasado:

La nostalgia. Es consciencia del pasado, pero elevada a potencia poética, y como para el artista su pasado personal es la fuente de donde emanan sus posibilidades creativas, la nostalgia es el camino para que ese pasado rinda los frutos de que está preñado. El arquitecto no debe, pues, desoír el mandato de las revelaciones nostálgicas, porque sólo con ellas es verdaderamente capaz de llenar con belleza el vacío que le queda a toda obra arquitectónica una vez que ha atendido las exigencias utilitarias del programa. (Barragán, 1980:61)

Cuando Barragán se refiere al pasado, a los frutos del mismo y a la forma en que éste es fuente de la creatividad, nos da muestra de cómo el pasado no significa para él una referencia histórica. Por otro lado, describe como un mandato las revelaciones nostálgicas

lo que nos hace pensar en la *dictadura del espíritu*, del pensamiento Dada, esa manifestación des espíritu independiente de cualquier condicionamiento externo. Por lo tanto, se considera que la propuesta de Barragán está muy por encima de una arquitectura integradora de elementos vernáculos locales, su arquitectura alcanza la universalidad, la autoridad de la obra clásica.

Porque rompiendo el esquema convencional del tiempo y el espacio, Barragán alcanzó esas fuentes remotas, que le ayudarían a la “re-elaboración arquitectónica de sus recuerdos” (De Anda, 2010:31), tal y como escribe en sus apuntes de viaje:

...quiero repetir en estos ambientes [en sus proyectos] todos los felices momentos de los antiguos. He querido reconocer los secretos que guardan esos maravillosos patios ajardinados de las viejas casonas. Todos sus elementos, sus plantas y sus árboles, así como las arquitecturas que los cobijan, están orientados a la belleza sin pretensiones. Así debe ser, la belleza va apareciendo de la mano del Tiempo, al igual que el misterio del jardín se va apoderando del espacio. (Barragán, 1931:15)

Por otro lado, el ejercicio que lleva al desmontaje de la historia, del tiempo convencional, para llegar a la imagen objetiva de la forma, la forma de la tradición, obligadamente pasa por el ejercicio del automatismo, un estado de irracionalidad que para Dalí se acercaba a la locura. En este sentido, en una serie de entrevistas concedidas a Mario Schjetnan entre 1980 y 1981, Barragán hace referencia a su proceso creativo con las siguientes palabras: “Cuando empiezo un proyecto, comúnmente lo inicio sin tocar un solo lápiz, sin ningún dibujo, me siento y trato de imaginar las cosas más locas. Es un proceso de locura” (Schjetnan, 1994:76). Ese *proceso de locura*, llevó a Barragán a crear una arquitectura que sintetiza elementos de la arquitectura vernácula mexicana con el espíritu mediterráneo y morisco, sobre todo en sus primeras obras en Guadalajara, donde los patios, pórticos, fuentes y jardines, logran una imagen fragmentada de la cultura universal.

Con lo anterior se busca dejar claro que tanto O’ Gorman, como Barragán, bebieron de las fuentes de la tradición, sin embargo, sus procesos de automatización son diversos. Así la Casa Juan O’ Gorman (1948), es el producto de una ensoñación, del deseo



particular por alcanzar la universalidad; la creación de un espacio primitivo, referenciado simbólicamente, a la manera de Kiesler y su *Endless House*; sin embargo, la casa, como cueva, es también un referente de eficacia, una solución comprobada. La casa del Pedregal de O'Gorman no es una construcción fortuita, es una revisión total de la tradición. (fig. 4-49)

Por otro lado Barragán, asume una actitud de retorno constante que le coloca en una posición vanguardista. La asunción del pasado como un recuerdo colectivo, heredero de la tradición se convertirá, desde sus primeras obras, en la obsesión por encontrar un lenguaje universal.

Así, la Casa Gustavo Cristo (1928-1931), se acerca a la imagen de un palacio de *Las Mil y una noches*, flanqueado por una torre con almenas estilizadas en sus vértices. El acceso a la casa es a través de un portal elevado enmarcado por un arco ojival y una escalera con detalles cerámicos, que marca distancia con el exterior, creando un espacio de transición. Los tres patios que componen el complejo, rememoran la magia y el misterio del patio andaluz, tanto como los aleros, las texturas elementales, los volúmenes macizos, referencias explícitas a lo universal. (fig. 4-50)

Fig. 4-49. Juan O'Gorman, Casa Juan O'Gorman, 1949. Fuente: Esther McCoy papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

La enorme significación de la Casa Gustavo Cristo reside en la manera en que las formas de la tradición local evolucionaron hasta convertirse en arquetipos universales, esos que son capaces de viajar en el tiempo y hacernos vivir en la atemporalidad. Barragán lo explica así en una entrevista concedida a Elena Poniatowska, en 1976:

...Lo mismo podría decirte de la arquitectura popular mexicana [antes hablaba de las casas en Marruecos]; es parte de la tierra, nada de ella es falso y, sabes, otra cosa de la arquitectura popular es que puede decirse que no tiene época. Me imagino yo que esas casas de los pueblos del norte de África, o esas casas blancas de las islas griegas, lo mismo pueden haberse hecho hace mil o dos mil años que hoy. Los palacios árabes no pueden clasificarse, no pueden etiquetarse y esto es lo me interesa muchísimo, que la arquitectura pierda su época para hacerte vivir, que no te sitúe ni te encajone, que no quedes confinado al momento en que estás viviendo, sino que vivas también el pasado, y en esos dos tiempos puedas también vivir el futuro. (p.110)



4.3.2 Desplazamiento. La objetivación de la forma.

El Surrealismo para romper con las reglas de asociación tradicionales de los objetos, los re-contextualiza y los transforma, cambiando el espacio dónde se encuentran habitualmente y el tratamiento de los materiales que los configuran (fig. 2-8), así se rompe con el significado convencional del objeto, dejando aparecer la forma objetiva y ampliando el lugar del mismo en el espacio social. La experimentación a través del desplazamiento trajo consigo los *readymades*, los objetos encontrados y los objetos de funcionamiento simbólico.

Una de las primeras técnicas con el que experimentaron dadaístas y surrealistas, y que antecede al desplazamiento de objetos, es el *collage*; técnica utilizada por los cubistas y también por Apollinaire en la composición de poemas. Los collages son composiciones, poéticas o visuales, que combinan imágenes de contextos diferentes en un solo espacio.

Fig. 4-50. Luis Barragán, Casa Gustavo Cristo, detalle de puerta, (1928-1931). Fuente: fotografía del autor, 2010



En el ámbito de la arquitectura Mies van der Rohe utilizó el *collage* y el fotomontaje como técnica de representación (fig. 1-5), lo que provocó los primeros ejercicios de fragmentación en los objetos arquitectónicos, distinguiendo las partes del mismo y dotando de cualidades particulares a cada una. Ahora bien, Duchamp ya había llevado el *collage* al espacio tridimensional a través de sus *ready-mades*. Objetos cotidianos desplazados de su contexto natural hasta la disolución de su significado convencional.

Según lo anterior, Juan O' Gorman al crear la Casa Taller Diego Rivera, en 1931, experimenta también con el desplazamiento. Al manipular, fragmentar, transformar y re-contextualizar un objeto ya creado, en este caso la Casa-Estudio para Ozenfant (1922) de Le Corbusier (fig. 4-51), para circunscribirlo en otro contexto y sus significaciones. Al final de la transformación, del contexto y de la materia, en la Casa Taller de Diego Rivera apenas quedan resonancias del Estudio de Ozenfant.

Así, consideramos que el valor arquitectónico de la Casa Taller Diego Rivera estriba en la capacidad de O' Gorman para establecer nuevas relaciones simbólicas, evitando la reproducción de formas, entre el objeto desplazado y su nueva realidad a través de un proceso de transformación que dota al objeto desplazado de una significación local. Así, como un *ready-made*, el conjunto compuesto por tres volúmenes independientes cada uno con distinta altura y perfil, en colores azul añil, rojo brillante y blanco contrastando con una valla de cactus se convierte en la representación de la modernidad en México. (fig. 4-52)

Fig. 4-51. Le Corbusier, Casa Estudio Ozenfant, 1922. Fuente: fotografía del autor

Fig. 4-52. Juan O'Gorman, Casa-Taller Diego Rivera y Frida Kahlo, fachada principal, 1931. Fuente: fotografía del autor, 2010

O' Gorman reconoce que "parte conscientemente" del Estudio de Ozenfant para crear este estudio (Jiménez, 1997:20), lo que refuerza el planteamiento a cerca del desplazamiento, se trata de una elección a la manera de Duchamp, tal y como el propio Le Corbusier experimentó en *Vers une architecture* en donde el arquitecto suizo hace un ejercicio constante de desplazamiento de objetos relacionados con la estética industrial, superponiendo imágenes de máquinas y arquitectura clásica, con el fin de ensalzar la modernidad. (Colquhoun,1978)

Ahora bien, no toda la arquitectura con ascendencia racionalista que proliferó en México tiene estas cualidades, tal es el caso de la Casa para dos familias de Luis Barragán (1937). Una propuesta duplicada, casi simétrica, también inspirada en los postulados de Le Corbusier: ventanas corridas, líneas puras, uso de la terraza, etc. pero que a diferencia de la Casa Taller Diego Rivera, no fue creada como un objeto re-contextualizado, todo lo contrario, se inscribe claramente en el lenguaje internacional, (fig. 4-53). Lo que lleva a pensar en la libertad y el orden planteados por Apollinaire, en el tránsito obligado de un límite a otro que permite acercarse a la verdad. Recordemos las palabras del poeta: "Explorar la verdad, buscarla tanto en el ámbito étnico, por ejemplo, como en aquel de la imaginación, constituyen las características principales de este nuevo espíritu", (Apollinaire:1917:7).

Así, el trayecto de ida y vuelta que realizan O' Gorman y Barragán a lo largo de su trayectoria es el camino obligado de la vanguardia a la tradición, de lo racional a lo irracional, trayectos de ida y vuelta que los arquitectos modernos recorren en pos de encontrar el verdadero camino de la Arquitectura.

Otra de las consecuencias del desplazamiento es la yuxtaposición, la fragmentación de elementos provoca que el resultado sea una conjunción de piezas adosadas, bien sea en vertical u horizontal. Ruptura lógica en esta técnica después de la descomposición de los objetos que, sin dudarlo, es producto de la racionalidad. Muestra de ello es la Biblioteca Central en Ciudad Universitaria, donde además del tratamiento de la escala, donde la verticalidad se expresa a través de una enorme caja vertical, el tratamiento artesanal de la superficie hace que se subraye la condición de objeto, de un gran *objeto encontrado* (fig. 4-54). Ciertamente el enorme mosaico²⁶, realizado con piedras de colores trasladadas desde todo el país a la capital, resulta una piel ajena a la volumetría racionalista que define



Fig. 4-53. Luis Barragán, Casa para dos familias, (1936-1937). Fuente: Luis Barragán: búsqueda y creatividad, p. 92



el edificio. O'Gorman mismo, aceptaría que la *decoración exterior* es "...una simple yuxtaposición de la pintura de carácter mexicano sobre el cuerpo extranjero de la arquitectura". (O'Gorman, 1955a: 102)

O' Gorman pretende ir más allá del estilo, operando con las técnicas de la vanguardia, ahonda en lo mítico, indagando en lo más profundo de la memoria no plantea la interpretación del lenguaje moderno, más bien coloca las formas de la modernidad al mismo nivel que las formas de la tradición con el fin de crear una nueva gramática, la de la forma objetiva. Esta gramática es la síntesis de la racionalidad y la irracionalidad.

Correspondiendo a un momento histórico²⁷ donde lo importante era la exaltación nacional, se concibe el proyecto para Ciudad Universitaria, el cual propició un gran debate socio-cultural acerca de cómo se lograría la inclusión de la identidad nacional en la fría Arquitectura Moderna. Se propuso entonces la utilización de materiales regionales y la colocación de paneles murales realizados por los grandes maestros del muralismo mexicano, consolidando la idea de *integración plástica*. Así, el mural de O'Gorman ilustra la evolución de la cultura universal. Cada una de las fachadas

Fig. 4-54. Juan O'Gorman, Biblioteca Central, 1948-1952. Fuente: fotografía del autor, 2012

presenta imágenes con referencias diversas: la fachada norte a la cultura prehispánica, la sur a la cultura colonial, la fachada del lado oriente el siglo XX y la del lado poniente el escudo universitario de la UNAM. O’Gorman explica su propuesta de la siguiente forma:

De lo que se trata es de crear una arquitectura realista que como expresión de arte corresponda a México para que el pueblo la sienta suya, ligada a la tradición y de carácter regional, para que al integrarse con la pintura y la escultura también realistas y mexicanas se realice el arte plástico como una manifestación humana de la cultura diferenciada por su estilo y por su carácter propios, para que así pueda ser una aportación legítima y original a la cultura universal. (O’Gorman, 1953:93)

O’Gorman diría más tarde, en 1967, que la única intervención, dentro de Ciudad Universitaria, que realmente corresponde a la integración plástica que dotaría de mexicanidad a la Arquitectura Moderna, es el Estadio Olímpico, explicando éste como una obra orgánica, cuyo sistema constructivo se integra a la topografía del terreno alcanzando una relación armónica con el paisaje, a través de taludes que replican la tradición prehispánica. En el mismo documento menciona que el caso de la Biblioteca Central dicha integridad no se logra, “pues el concepto de la arquitectura, del estilo internacional, no tiene relación con el sentido realista tradicional del mosaico de piedra” (p.113). Tal y como en el arte combinatorio se colocaban objetos cotidianos al mismo nivel que los objetos artísticos para dotarles de una nueva categorización, O’Gorman, coloca una piel de carácter tradicional en un objeto moderno.

Por otro lado, en los comentarios que hace Luis Barragán acerca de su proceso creativo se puede intuir la experimentación compositiva:

...En general, hago los estudios para fachadas y volúmenes dibujando únicamente los contornos, dejando la masa en blanco, luego coloco trazos de cartón negro de varias proporciones, esto es, el blanco y el negro en absoluta oposición, colocándolos de distintas formas, estableciendo diversas relaciones. Casi siempre hago por lo menos diez proposiciones, las pongo en la pared y selecciono la que me parece más, atractiva, la más adecuada. (Schjetnan, 1994:76)

Barragán trabaja con la yuxtaposición y la fragmentación de una forma absolutamente consciente y racional, podríamos decir que bajo una dirección espacial va improvisando asociaciones. Así, también podemos encontrar elementos yuxtapuestos en la Casa Gustavo Cristo (1928-1931), a la que nos hemos referido en el apartado anterior. Justamente por la complejidad de figuras estilísticas que componen el conjunto de la casa, ésta llega a ser un ensamble de volúmenes y vacíos superpuestos, de tal forma que tejen la relación del espacio interior y exterior de forma casi laberíntica. En este caso, el ejercicio del desplazamiento permite que la fantasía se produzca en el conjunto de la arbitrariedad, pero también en la colocación racional de los elementos, en la interposición de planos, en la incoherencia de elementos dispares, en la objetivación de las formas.

Porque, sin permitirse renunciar a lo tectónico, Barragán da rienda suelta a los elementos arquetípicos que sobresalen en un orden casi mítico: el prisma elevado de la torre marca el sentido tridimensional del conjunto, que se completa con un sistema de terrazas que se desplantan en plataformas en diferentes niveles, dejándonos ver una construcción espacial dominada por simples elementos volumétricos, los cuales se completan con elementos independientes que dotan de sentido al conjunto.

Finalmente, Juan Eduardo Cirlot (1990) señala que para que el contenido inconsciente de los arquetipos sea desvelado es indispensable cruzar las líneas del surrealismo. Lo que significa que a través de las técnicas del automatismo, como el collage, y también, el desplazamiento de objetos, se está más cerca del depósito de donde se pueden extraer esas imágenes del espíritu. Aquellos arquetipos universales, que Jung define como cargados de experiencia y tradición.

Ahora bien, como se ha visto antes, el proceso de racionalización del objeto arquitectónico llevó a los modernos a la reducción de los elementos tectónicos al mínimo y, aunque son procesos inversos, abstracción y desplazamiento, el objetivo es común: alcanzar el lenguaje de la universalidad, las formas objetivas de la misma. En este sentido, se puede destacar un arquetipo común que explota en la arquitectura de Barragán y O' Gorman: la escalera, elemento que se convierte en la obra de ambos arquitectos en objeto de reflexión y fantasía.

Las escaleras de Barragán y O' Gorman cruzan el espacio de forma *esencializada*, producto de la abstracción, el desvanecimiento y la minimización de cualquier referencia estilística, hasta acercarnos a un ámbito más profundo, más vital, a caballo entre lo real y lo onírico. Tal es el caso de la pequeña escalera escultórica que lleva a la terraza del ático en la Casa Gustavo Cristo o la escalera de caracol, una helicoide con dos vueltas (fig. 4-55), que sirve para acceder al estudio de Diego Rivera en la planta alta de su Casa-Taller, también está la escalera de peldaños pre-colados de concreto armado en la misma casa (fig. 4-56), que surge de forma desconcertante para dejarnos entrar/salir por una ventana.

En su casa del Pedregal, O' Gorman recorta el espacio de la sala por medio de la luz cenital que desciende por el hueco de la escalera central (fig. 4-57), en cambio, la escalera volada en la biblioteca de la Casa Luis Barragán, hecha en madera, se presenta como un elemento escultórico, fantástico por improbable, tanto que se ha vuelto icónico (fig. 4-58). De igual forma, las escaleras interiores de la Casa Gustavo Cristo adosadas a los muros se convierten en protuberancias que rompen la ortogonalidad del conjunto y que, en el salón principal, obtienen una réplica en otra protuberancia (una ménsula) que hace parecer que la escalera cambia de escala y dirección. (fig. 4-59)

4.3.3 Spaesamento (Desorientación). Los espacios de la irracionalidad.

Advirtiendo lo anterior podemos encontrar muchos *lugares comunes* entre la Vanguardia y la Arquitectura Moderna, Curtis (2006) les llama áreas subyacentes de interés común y señala las siguientes: depuración de los medios de expresión mediante la abstracción, énfasis en el orden, rechazo a los medios tradicionales de representación, referencias primitivas y exóticas, apuesta por el individuo creativo que conserva su autenticidad ante el academicismo, entre otras. Llegados a este punto nos interesa ahondar particularmente en el tema del espacio.

Como hemos visto ya, la influencia del arte de Vanguardia, especialmente del Cubismo y el Purismo, es decisiva para el desarrollo tridimensional del espacio arquitectónico moderno. Sin

Fig. 4-55. Juan O'Gorman, Casa Diego Rivera 1931. Fuente: Fotografía del autor

Fig. 4-56. Juan O'Gorman, Casa Frida Kahlo, 1931. Fuente: Fotografía del autor

Fig. 4-57. Juan O'Gorman, Casa Juan O'Gorman, 1949. Fuente: Esther McCoy papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution

Fig. 4-58. Luis Barragán, Casa Estudio Luis Barragán, 1947. Fuente: Barragan Foundation

Fig. 4-59. Luis Barragán, Casa Gustavo Cristo, (1928-1931). Fuente: fotografía del autor, 2010





embargo, la reflexión sobre el espacio interior se inicia en el ámbito de la Arquitectura²⁸ de la mano de Semper y, un poco más tarde, de Adolf Loos. Bajo la idea que el espacio arquitectónico necesita vincularse y empaparse de la realidad existencial, los modernos buscaron certezas existenciales y esperaron resultados basados en lo conocido, lo propio, lo referente, la imagen que permite la identidad y los comportamientos humanos. Así Semper parte de ciertos hallazgos antropológicos y Loos se empeñó en encontrar en la tradición las respuestas que buscaba.

Ahora bien, se ha encontrado en la figura de Giorgio De Chirico, y su método compositivo, la síntesis perfecta entre los planteamientos de Vanguardia y las preocupaciones primeras de la Modernidad, en lo que a espacio se refiere. Así, este análisis cerrará de la mano de un testigo que, a pesar de no pertenecer cabalmente al grupo surrealista, desarrolló y experimentó en sus formas de producción.

Lo ambivalente, entre clásica y vanguardista, racional e irracional, de la obra de Giorgio De Chirico da pistas del porqué de la trascendencia del autor en muchos ámbitos, incluso los lejanos al arte. Específicamente el período metafísico tuvo influencia en arquitectura, muy probablemente, por la re-lectura que hace de la arquitectura clásica y la combinación en un solo plano de ésta y la arquitectura moderna, especialmente de edificios industriales. Sobre su método, el *spaesamento* o desorientación, se sabe que parte de un momento intuitivo que deja surgir cambios de escala, perspectivas inusuales, puntos de vista contrarios, etc. para más tarde entrar en una etapa racional donde la pintura se llevaba a cabo.

Así logra cierto desplazamiento en sus paisajes metafísicos que transforman la realidad convencional. De Chirico hace aparecer la arquitectura en su obra de forma objetiva, despojándola de su contenido estilístico y convirtiéndola en símbolo de la universalidad. Además, la yuxtaposición que provoca el desplazamiento de arquitecturas en la obra de De Chirico, logra recoger diferentes momentos históricos, forjando cierto dominio del tiempo al unir pasado y presente en una imagen. Lo que De Chirico busca es crear un espacio que trascienda, dejando atrás las realidades pequeñas de la cotidianidad para crear nuevas realidades: realidades fluctuantes, embebidas de magia, espacios oníricos, conformados por arquitectura y luz, donde la atmósfera es la gran protagonista. De Chirico desvela en su obra cierto dejo de nostalgia hacia el pasado²⁹, una situación de retorno constante que podemos reconocer también en Luis Barragán, como se ha visto antes.



Barragán coincide con De Chirico en ciertos aspectos, tal y como lo afirma en una entrevista realizada en 1981: “Pienso que el espacio ideal debe contener en sí elementos de magia, serenidad, embrujo y misterio. Creo que estos elementos pueden inspirar la mente de los hombres. Parece esencial crear esta atmósfera, incluso en las metrópolis” (p. 129). Esas cualidades fueron también objeto de persecución por parte de Kiesler³⁰ quien encontró que la magia no estaba en la arquitectura fantástica sino en la arquitectura cotidiana, en la vivienda primitiva o en el arquetipo de la cueva, razón por la cual experimentó durante años en la creación de un espacio que conjagara el tiempo presente y el tiempo pasado, la *Endless House*.

Al respecto de la arquitectura primitiva, dice Barragán: “En la arquitectura de los pueblos siempre existe la belleza. Es espontaneidad pura. La belleza también se encuentra en la arquitectura sin arquitectos. Pero los arquitectos tienen que ir a buscarla y encontrar su toque mágico” (Barragán, 1981a:133), toque mágico que también Loos nos invita a buscar y a reflexionar.

Para la creación de esas atmósferas Barragán hurgó en las arquitecturas populares y vernáculas, además del paisaje natural (fig. 4-60), para darle *sentido* a la arquitectura moderna (Barragán, 1981b). Él propio Barragán reconoce estar influenciado por De Chirico durante una entrevista:

Fig. 4-60. Armando Salas Portugal, Los Volcanes desde el Pedregal, 1939. Fuente: Fundación Armando Salas Portugal

¿Sabes, Elenita [la entrevistadora], quién me ha influenciado mucho? De Chirico. La magia que siempre busqué la encontré en él. Cuando vi sus cuadros pensé. “Esto es lo que yo puedo llegar a realizar también en la arquitectura de paisajes”, si así quieres llamarla, arquitectura hecha con muros y murallas y una serie de espacios en los que pasas de una reja a otra reja, de un juego de agua a un patio donde también hay agua. (Barragán, 1976:111)

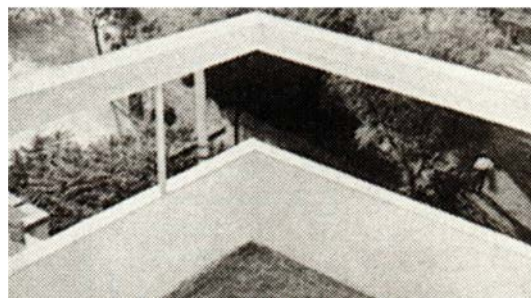
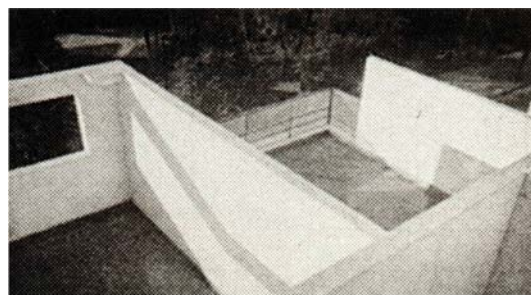
Desde luego la influencia de De Chirico es notable, el *spaesamento* o desorientación con que Barragán sintetiza lo moderno y lo tradicional en una atmósfera única, casi no nos deja distinguir entre una y otra, el caso más notorio es el de la Casa Barragán (1947). Respecto a la terraza de esta casa, en la misma entrevista a la que antes nos referimos se le plantea a Barragán el siguiente cuestionamiento:

¿Por qué han dicho que lo que tú haces en arquitectura lo que hizo De Chirico en pintura?

Por las terrazas y los patios de una gran soledad [responde Barragán]. El paisaje de De Chirico y de muchos de los surrealistas, está caracterizado por la soledad; y muchos de mis ambientes –la terraza misma de aquí arriba, en mi casa- no podrían recordar sino la soledad de un cuadro de De Chirico. (Barragán, 1976:119)

Ciertamente, el recinto encima de la sala-biblioteca, conformado por enormes y poderosos muros de hasta cuatro metros de altura donde apenas se asoman las copas de algunos árboles, re-dimensiona la escala humana y transforma la realidad, como en un cuadro de De Chirico (fig. 4-61). Previamente, Barragán ya había experimentado con el aterrazamiento, por ejemplo en la Casa Gustavo Cristo (1928-1931), y en la Casa para dos familias (1936), demostrando que la geometría racional de esta vivienda dúplex conforma una realidad donde lo onírico también tiene cabida. (fig.4-62)

Volviendo a la Casa Barragán, el bloque de la sala-biblioteca-jardín destaca por sus proporciones y relación interior/ exterior. La sala-biblioteca es un gran espacio que se multiplica gracias a una serie de particiones que logran, además, cambios de escala que dan la sensación de intimidad al espacio. Las aberturas en ambos costados



contrastan por su tamaño y visuales, una te deja ver el cielo de la ciudad de México y la otra al jardín, un paisaje virgen y sombrío que nos traslada a otra realidad aún desde el interior de la casa.

Finalmente, el bloque de la vivienda, puede ser descrito como una compleja trama de espacios insertados en un andamio tridimensional a la manera del *Raumplan* (*Plan Espacial*) de Adolf Loos, un método racional que define el espacio en una retícula cartesiana tridimensional, en la que Loos hacía explotar el espacio interior a través del revestimiento de muros, tal y como Barragán hace. En esta trama *súper-moderna*, se insertan los colores, objetos artísticos, objetos religiosos, etc. de carácter popular o artesanal, que dotan a cada espacio de una personalidad única, donde la luz, los muros y el revestimiento, que mayoritariamente es tan solo un color, se convierten en los únicos puntos de referencia que marcan los estados de transición en el recorrido impuesto por el autor. (fig. 4-63 y 4-64)

Será a través de esas estratificaciones espaciales que Barragán consigue lo que De Chirico, con sus puntos de fuga, un espacio complejo arropado por la dulce atmósfera de las tardes de otoño.

Ahora bien, el esquema de trama espacial está igualmente presente en la obra de O'Gorman, especialmente en la Biblioteca Central (1948), donde los tres cuerpos consecutivos presentan cualidades espaciales específicas. Así, al recorrer el edificio el visitante recibe

Fig. 4-61. Luis Barragán, Casa Estudio Luis Barragán, 1947. Fuente: Luis Barragán: búsqueda y creatividad, p.92

Fig. 4-62. Luis Barragán, Casa para dos familias, 1936. Fuente: Barragán space and shadow, wall and colour, p. 120



una gran variedad de impresiones visuales. En la primera planta los muros sólidos no existen y la envolvente acristalada facilita que la mirada se vuelque al exterior, a excepción de la zona que colinda con el patio, donde los muros contienen la visión y no dejan que escape al exterior. Los niveles superiores, a los que puede acceder el usuario, no son más que una caja hermética que encierra al visitante en el ámbito del conocimiento, al mismo tiempo que resguardan de la luz uno de los mayores patrimonios universitarios: la colección bibliográfica.

Para O'Gorman, la superposición de piezas obedece a la voluntad de fragmentar el objeto, y darle cierto carácter de modernidad, al mismo tiempo que trabaja en una envolvente, el mural de la caja hermética, y utiliza materiales regionales que servirán para establecer una relación contextual con la tradición local.

Esta conjugación de elementos causa el efecto de *spaesamento* planteado por De Chirico en sus cuadros metafísicos. La forma en que el visitante va transitando del espacio de la tradición, visión facilitada en el exterior al contemplar un volumen cargado de elementos míticos, al espacio moderno adentrándose al interior del edificio, en la planta baja e intermedia O' Gorman recrea la idea moderna de espacio, lo lleva por un recorrido en el tiempo.

Esta secuencia espacial tan contrastante y la desorientación que produce a quien la recorre a través de un circuito que te lleva de la nostalgia a la introspección, pasando de la liberación espacial directamente al control (en un recorrido que transcurre entre la sala



de lectura y la hermeticidad de los pisos superiores), nos remite a la idea de *promenade* de Le Corbusier, que ya hemos relacionado con De Chirico a través del Ático Beistegui. Al respecto, Le Corbusier planteaba:

...una buena planta debería contener “una cantidad enorme de ideas y una intención motriz” y debería proyectar los volúmenes en el espacio en una jerarquía ordenada de índole más sutil, teniendo en cuenta el emplazamiento, el juego de la luz, y la revelación gradual de la forma y la idea del edificio a lo largo del tiempo. (Curtis, 2006:172)

Da la impresión que la idea de *recorrido espacial* planteada por Le Corbusier busca la ruptura espacial, a través de la ruptura entre la “realidad” y las “realidades provocadas”. Así, donde De Chirico utiliza arquetipos, Le Corbusier explota la relación interior/exterior del espacio y la idea de recorrido. O’ Gorman, en el caso de la Biblioteca Central, pero también de la Casa Taller para Diego Rivera y en su propia casa, se sirve de ambos planteamientos: el recorrido espacial, a través de espacios contrastados, que suscita sensaciones diversas en el usuario y el uso de elementos tradicionales y arquetípicos en relación con lenguaje moderno. O’ Gorman lo explica así:

El conocimiento de las formas tradicionales de arte, da al artista y sobre todo al arquitecto, un material de donde partir, para que con el incremento de su investigación original y la aplicación de la técnica de su época a las necesidades

Fig. 4-64. Luis Barragán, Casa Estudio Luis Barragán, 1947. Fuente: Barragan Foundation

de su época, produzca una obra expresiva moderna y viva dentro de su tiempo. (O'Gorman, 1955a:99)

Para finalizar, se puede afirmar que la visión de O' Gorman acerca de la tradición y su influencia en la producción arquitectónica, coincide con el pensamiento de Barragán (1962) para quien "La tradición es hacer la arquitectura de su época, según la vida de la época, conforme la cultura de la época" (p.83), y que esta visión no es de ninguna manera singular entre los artistas y arquitectos modernos, quienes debieron romper los límites disciplinares para experimentar con métodos y técnicas que les llevaran a alcanzar la meta impuesta: "sacar a la luz formas adecuadas a las necesidades y aspiraciones de las sociedades industriales modernas y crear imágenes capaces de encarnar los ideales de una era moderna supuestamente diferenciada". (Curtis, 2006:11)

Se puede, por tanto, volver a la relación que planteamos con esta investigación: la existente entre la Arquitectura y el Surrealismo, colocando a la tradición como el vector de conjugación. Igualmente, debemos destacar la peculiaridad del contexto social en el que Luis Barragán y Juan O' Gorman desarrollan su obra, el período post-revolucionario: los aires de libertad que se respiraban dejaban la puerta abierta a la posibilidad de alcanzar un lenguaje arquitectónico propio, lo que llevo a la experimentación sin condiciones. Así, el estudio de ambos autores desde una perspectiva interdisciplinaria nos da la posibilidad de establecer relaciones inéditas que enriquecen nuestro conocimiento sobre el patrimonio arquitectónico Moderno en México. Entonces, la consideración de André Breton sobre México después de su visita en 1938: *México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia*, parece que toma mayor sentido ante las palabras de Barragán: "Así es que considero a México del espíritu más contemporáneo del mundo...es decir, que nosotros somos de lo más clásico o de lo más tradicional filosóficamente". (Barragán, 1962:82)

.....

Notas Capítulo 4

1. Aunque en el caso de Juan O'Gorman los aspectos religiosos fueron base de serios conflictos familiares que llevaron al rompimiento de algunos miembros de la familia con la fe católica
2. A pesar de que la Escuela Libre de Ingeniería ofrecía a sus estudiantes la posibilidad de obtener el título de arquitecto ampliando sus estudios (por un año) y elaborando una tesis, Luis Barragán no logró graduarse como arquitecto ya que retrasó su titulación por un viaje a Europa entre 1924 y 1925
3. Escrito en co-autoría con Mario Sevilla Mascareñas (O'Gorman, 2007:11)
4. La Escuela Tapatía. Movimiento desarrollado en Guadalajara a finales de los años veinte y cuya influencia se extendió hasta entrada la década de 1940
5. Con el fin de sustraerse de la estética europea dominante durante el período de Porfirio Díaz algunos arquitectos críticos al régimen comenzaron a indagar en la esencia cultural mexicana. Así, desde el Ateneo de la Juventud se apostó por alcanzar la mexicanidad a través de fuentes como el mundo prehispánico y el barroco colonial (ver Capítulo 1).
6. Este fenómeno sigue siendo común hasta nuestros días
7. Muchos intelectuales europeos fueron recibidos como refugiados durante el gobierno de Cárdenas, forjando un cosmopolita panorama cultural en la ciudad de México, que incluía a figuras vinculadas con el grupo surrealista como Benjamín Péret. Ver Capítulo 1
8. Las cuales inició en 1932
9. Así, O'Gorman decide dedicarse exclusivamente a la pintura en los siguientes años
10. Según sugería Le Corbusier
11. Y que lamentablemente, al menos en México, es un fenómeno que persiste hasta la actualidad
12. Lo que significó que el valor de las tierras era mínimo y la inversión se convirtiera en grandes ganancias
13. Y seguramente no sólo del régimen de Alemán, sino de toda la historia posterior a la Revolución
14. La gran apuesta del grupo era colocar a México en el ámbito de la universalidad, para lo cual se acercaron a la Vanguardia Europea, especialmente al Surrealismo. Ver : 1.3.1. El Vanguardismo en México
15. Tal y como lo había planteado Le Corbusier y antes Loos
16. La construcción de la casa para sus padres en la calle Palmas, en 1929
17. Aunque Juan O'Gorman nunca perteneció al Partido Comunista Mexicano, Diego Rivera sí lo hizo.
18. Capital del estado del mismo nombre. La ciudad de Guanajuato fue fundada después del descubrimiento de las fabulosas minas de plata, que la convirtieron a fines del siglo XVIII en el principal productor a nivel mundial de ese metal
19. Proveniente de un pequeño volcán llamado Xitle, cuya última erupción data del año 70 a.C.
20. Los murales debían realizarse en el edificio de la Asociación de Jóvenes Judíos de Pittsburgh. Los murales nunca fueron realizados.
21. A quien también conoce, junto con su esposa, en su estancia con los Kaufmann
22. Quien tenía la colección completa de los libros de Le Corbusier en sus versiones originales
23. De tres meses y previa a su viaje a Europa en el mismo año
24. Precisamente en colindancia (lado norte) con El Pedregal de Luis Barragán.
25. Y antes Cubistas
26. Son cuatro mil metros cuadrados de mural
27. Que sintetizaba los últimos treinta años de lucha por encontrar los elementos de identidad nacional
28. Mucho antes de que Picasso y Braque experimentaran con los lenguajes visuales
29. En el caso de De Chirico un pasado muy preciso: el de la Italia clásica
30. Discípulo de Loos

Bibliografía Capítulo 4

- Álvarez, Á. D. (2007). *El jardín en la arquitectura del siglo XX*. Barcelona : EUEA.
- Apollinaire, G. (1917). El nuevo espíritu y los poetas. *Gradiva Revista Literaria* (7-8, Septiembre 1989), 7-13.
- Barragán, L. (1931). Apuntes de Nueva York. Ideas sobre jardines. En A. Riggen, *Luis Barragán. Escritos y conversaciones* (págs. 16-16). Madrid: El Croquis.
- Barragán, L. (1931). Apuntes desde París. Ideas sobre arquitectura contemporánea. En A. Riggen, *Luis Barragán. Escritos y conversaciones* (pág. 17). Madrid: El Croquis.
- Barragán, L. (1980). Discurso de aceptación del premio Pritzker. En A. Riggen, *Luis Barragán. Escritos y conversaciones* (págs. 58-61). Madrid: El Croquis.
- Barragán, L. (1981). La buena arquitectura es bella. Entrevista. En A. Riggen, *Luis Barragán. Escritos y conversaciones* (págs. 132-134). Madrid: El Croquis.
- Barragán, L. (1981). Los colores de México. Entrevista. En A. Riggen, *Luis Barragán. Escritos y conversaciones* (págs. 128-131). Madrid: El Croquis.
- Barragán, L. (1962). Los jardines de Luis Barragán. En A. Riggen, *Luis Barragán. Escritos y conversaciones* (págs. 72-89). Madrid: EL Croquis.
- Barragán, L. (1976). Luis Barragán. Entrevista. En A. Riggen, *Luis Barragán. Escritos y conversaciones* (págs. 105-123). Madrid: El Croquis.
- Born, E. (1937). *The New Architecture in Mexico*. Architectural Record .
- Buendía, J. M., Palomar, J., & Eguiarte, G. (1996). *Luis Barragán*. México: Reverté.
- Carrillo, T. C., & Rzedowski, J. (1995). *El Pedregal de San Ángel*. México: UNAM.
- Cirlot, J. E. (1990). *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos.
- Colquhoun, A. (1980). Arquitectura e ingeniería: Le Corbusier y la paradoja de la razón. En A. Colquhoun, *Modernidad y tradición clásica*. Gijón: Júcar Universidad.
- Colquhoun, A. (1978). *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos 1962-1976*. Barcelona: GG.
- Colquhoun, A. (1989). *Modernidad y tradición clásica*. Gijón: Júcar Universidad.
- Coordinación de Proyectos Especiales-UNAM. (2005). *Expediente Técnico para la nominación del Campus Central de Ciudad Universitaria a la Lista de Patrimonio Mundial de UNESCO*. México: UNAM.
- Curtis, W. (2006). *La arquitectura moderna desde 1900*. China: Phaidon.
- De Anda, E. (2010). *Luis Barragán. Viajes en la transición de la Arquitectura española hacia la modernidad* (págs. 31-40). Pamplona: T6 Ediciones S.L.
- De Anda, E. (2005). *Una mirada a la arquitectura mexicana del siglo XX (Diez ensayos)*. México: Arte e Imagen.
- De Michelis, M. (2001). Los orígenes del modernismo: Luis Barragán, los años de formación. En F. Zanco, *Luis Barragán : la revolución callada* (págs. 42-77). Milán: Skira.
- Dussel Peters, S. (1995). La arquitectura de Hannes Meyer y Max Cetto: de la modernidad alemana a la mexicana. En R. Von Hanffstengel, & C. Tercero, *México, el exilio bien temperado* (págs. 253-278). México: UNAM.

- Foster, H. (2008). *Dioses prostéticos*. Madrid: AKAL.
- Foster, H., Krauss, R., & Bois, Y. A. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, Antemodernidad y Posmodernidad*. Madrid: Akal.
- González Gortázar, F. (1991). *Ignacio Díaz Morales habla de Luis Barragán*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- González Gortázar, F. (2004). *La arquitectura mexicana del siglo XX*. México: CONACULTA.
- Guzmán Urbiola, X., & O'Gorman, J. (2007). *Juan O'Gorman: Sus Primeras Casas Funcionales*. México: UNAM-CONACULTA.
- Jiménez, V. (1997). *Juan O'Gorman, principio y fin del camino*. México: CONACULTA.
- López Uribe, C. (2010). Gaudí en la mente de Juan O'Gorman. *Viajes en la transición de la Arquitectura española hacia la modernidad* (págs. 439-448). Pamplona: T6 Ediciones S.L.
- Manríque, J. A. (2007). *Una visión del arte y de la historia*. México: UNAM.
- Martín Marín, C. (2006). *Biblioteca Central. Libros, muros y murales. 50 Aniversario*. México: UNAM.
- Méndez, M. T. (2001). *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio De Chirico*. México: Ediciones sin nombre. UNAM.
- Mendoza, C. (2004). *La pérdida de la tradición moderna en la arquitectura de Bogotá y sus alrededores*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Noelle, L. (1996). *Luis Barragán: búsqueda y creatividad*. México: UNAM.
- O'Gorman, J. (1953). ¿Qué significa socialmente la arquitectura moderna en México? *Espacios* (15).
- O'Gorman, J. (2007). *Autobiografía*. México: Pértiga.
- O'Gorman, J. (1933). Conferencia en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos. En I. Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman, arquitecto y pintor* (págs. 69-77). México: Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.
- O'Gorman, J. (1953). En torno a la integración plástica. *Espacios*.
- O'Gorman, J. (1955). Ensayo acerca de la arquitectura orgánica, que se refiere a la casa ubicada en Avenida San Jerónimo No. 152, San Ánel, D.F. En J. O'Gorman, *Juan O'Gorman, arquitecto y pintor* (pág. 128). México: Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.
- O'Gorman, J. (s/d). Gaudí, artista excepcional. En I. Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman, arquitecto y pintor* (pág. 127). México: Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.
- O'Gorman, J. (1955). Más allá del funcionalismo I. En I. Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman, arquitecto y pintor* (págs. 99-106). México: Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.
- O'Gorman, J. (1967). Sobre la arquitectura en México. En I. Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman, arquitecto y pintor* (págs. 111-114). México: Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.
- Orendáin, M. E. (2004). *En busca de Luis Barragán* (Vols. I, II, III). México: Ediciones de la Noche.
- Pauly, D. (2002). *Barragán. Space and shadow, walls and colour*. Germany: Birkhäuser.

- Paz, O. (1994). Los usos de la tradición. *Artes de México*, 33.
- Riggen, A. (2009). Luis Barragán. *Escritos y conversaciones*. Madrid: El Croquis.
- Rodríguez Prampolini, I. (1983). Juan O’Gorman, arquitecto y pintor. México: Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.
- Ruiz Barbarin, A. (2008). *Luis Barragán frente al espejo : la otra mirada*. México: Caja de Arquitectos.
- Schjetnan, M. (1994). Conversación de formas. Entrevista a Luis Barragán. *Artes de México*, 74-78.
- Segre, R. (2005). *Tres décadas de reflexiones sobre el hábitat latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Siza Vieira, A., & Toca Fernández, A. (1995). *Barragán: obra completa*. Sevilla: Tanais Ediciones.
- Von Hanffstengel, R., & Tercero, C. (1995). *México, el exilio bien temperado*. México: UNAM.
- Zanco, F. (2001). *Luis Barragan : la revolución callada*. Milán: Skira.

